



الترجمة الأدبية

رحلة البحث عن الاتساق الفني

تأليف : چن، دي

ترجمة: محمد فتحى كلفت
مراجعة: خليل كلفت

هل من الواقعي أن ننتظر من أدب عظيم بلغة ما أن يعاد عرضه كاملاً غير منقوص فنياً بلغة غيرها؟ كتاب الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني تخطيط منهجي لمقاربة عملية نحو ذلك الهدف الذي يبدو في الظاهر مثالياً. إنه خلاصة مسيرة مكروسة لدراسة الترجمة الأدبية، أثرتها خبرة الترجمة بين عدة لغات، وهو يقدم عرضاً وافياً للنظرية التي وراء إنجاز الأستاذ چن الشامخ المتمثل في إنتاجه يوليسيز Ulysses صينية قيّمة، مع توضيحات بفيض من الأمثلة المضيئة والمرشدة ليس فقط من أعماله هو، بل أيضاً من أعمال كثيرين غيره، منهم بعض المترجمين المشاهير عالمياً. وهذا ما يجعل الترجمة الأدبية مرجعاً قيماً لمترجمي الأدب بين كل زوج من اللغات تقريباً، وليس الصينية والإنجليزية فحسب. وسيكون أيضاً موضع اهتمام غير هين عند مدرسي ونقاد أدب القرن العشرين المكتوب بالإنجليزية، وعند دارسي الحداثة، وعند الباحثين في الأدب المقارن والثقافة المقارنة، وعند معلمى اللغة.

ترجم چن، دى Di، Jin أعمالاً قصصية إنجليزية وأمريكية وروسية إلى الصينية، ومن الصينية إلى الإنجليزية، أهمها يوليسيز Ulysses جيمس جويس James Joyce التي منح عن ترجمتها عدة جوائز. من أعماله عن الترجمة دراسات فى دوريات بابل Babel وترانسليشن ريشيو Translation Review، وجيمس جويس كوارترلى Joyce Quarterly James، وكتاب عن الترجمة On Translation، ونبات النفل وعصاا الأكل Shamrock and Chopsticks، وهو يدرس فى جامعات أكسفورد وييل ونوتردام وجامعة فرچينيا والمركز القومى للإنسانيات وجامعة واشنطن.

الترجمة الأدبية

رحلة البحث عن الاتساق الفني

المركز القومي للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1389
- الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفني
- چن، دی
- محمد فتحي كلفت
- خليل كلفت
- الطبعة الأولى 2009

هذه ترجمة كتاب:

Literary Translation
Quest for Artistic Integrity
By Prof JIN, Di
Copyright © JIN, Di 2003
First published by St. Jerome Publishing Ltd
Manchester, United Kingdom

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-27354526 Fax: 27354554

الترجمة الأدبية

رحلة البحث عن الاتساق الفني

تأليف: چن، دى

ترجمة: محمد فتحى كلفت

مراجعة: خليل كلفت



2009

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دى، جن
الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفنى / تأليف:
جن دى، ترجمة: محمد فتحى كلفت ، مراجعة: خليل كلفت
ط ١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩
٣٦٤ ص، ٢٤ سم
١ - الترجمة ٢ - التراجم الأدبية
(أ) كلفت، محمد فتحى (مترجم)
(ب) كلفت، خليل (مراجع)
(ج) العنوان
٤٠٨،٢

رقم الإيداع ٢٠٤٧٩ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى : 4 - 629 - 479 - 977 - 978 - I.S.B.N

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب
الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات
أصحابها فى ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

路曼曼其脩遠兮
吾將上下而求索

[My goal so remote and the journey, O so challenging, Yet
up and down I'll search and find my way there.]

[غائتي بعيدة جدا والرحلة؛ أه كم تتحداني، لكنني سأبحث، في كل اتجاه، عن
طريقي إلى هناك، وسأهتدي إليه]*

— أبيات من كو يوان (屈原) حوالي ٣٤٠-٢٧٨ ق.م.)

(*) الترجمة الإنجليزية لـ Jin, Di دي. وجزيل الشكر للأستاذ كاي تشنج هو Kai Ching Ho الذي
أمدنا بالنص الدقيق للأبيات الأصلية مع ترجمات إنجليزية متوفرة للرجوع إليها.

المحتويات

11	تنويه للمترجم
13	تمهيد: تلاقى الممثل العليا
21	مقدمة بقلم ويليام ماكنوتون
37	الفصل الأول: صراع ولاءات
37	١. الترجمة والعالم
46	٢. بلبله الأصوات
47	٣. ولاء فى غير موضعه
57	٤. خارج القيد
64	٥. خارج الحدود
67	الفصل الثانى: مثل عليا ووقائع
67	١. جهود بطولية
68	٢. الوسط الذهبى وكعب أخيل
72	٣. ولاء واحد
76	٤. التكافؤ فى الاختلاف
87	٥. الحرية فى الولاء الموحد
103	٦. المعيار النهائى
105	الفصل الثالث: الرسالة ومقاربة الاتساق الفنى
105	١. رسالة مقابل رسالة
110	٢. مقاربة الاتساق الفنى

112	٣. الحركة الأولى: التغلغل
120	٤. أشكال القصص تعمل عملها
130	٥. السيرينة التي تغوى وتدمر
141	الفصل الرابع: الاكتساب وسياق النص
141	١. ورقة على الليفي
143	٢. وقائع وراء الخيال القصصى
153	٣. السياق التاريخي
156	٤. السياق الاجتماعى
159	٥. السياق القصصى
167	٦. ظهر التمثال
175	الفصل الخامس: الانتقال والإبداع
175	١. الانتقال كحركة اتساق
186	٢. احترام الصور الأصلية
201	٣. إعادة الإبداع النقصية
209	٤. الخروج من طوايا النسيان فى نهر ليثى
212	٥. ظهور خط فاصل
217	الفصل السادس: حبل الاتساق الفنى
217	١. دعوى الإخلاص
219	٢. مقارنات ومواءمات
230	٣. التحويلات
233	٤. من ضحك الراوى فى سره
237	٥. من شخصيات الرواية
250	٦. سر الراقص على الحبل

253	الفصل السابع: ترجمة الأصداء
253	١. اتساق جرادجريندى أم فنى؟
257	٢. معنى ما لا معنى له
270	٣. ما هو عادل كم هو صائب؟
287	الفصل الثامن: التحدى النهائى تحدى الأسلوب
287	١. الأسلوب هو الرجل؟
291	٢. مقاربتان
301	٣. الأسلوب هو الشخصية
313	٤. اللسان المتعدد اللغات لحياة متعددة الثقافات
320	٥. أساليب مَنْ؟
331	الفصل التاسع: خاتمة: الغاية من مقارنة الاتساق الفنى
331	١. اتحاد كلّين
340	٢. معين الموارد الذى لا ينضب
347	٣. ما الذى يحفز المقاربة؟
351	المراجع
	صور توضيحية
43	الشكل ١: موسى ذو القرنين
	الشكل ٢: رسم توضيحي من عصر أسرة كنج للقصيد
62	التي ترجمها باوند
149	الشكل ٣: شرم فورتي فوت
247	الشكل ٤: Bloo...Me?

تنويه للمترجم

الطبعات العربية من يوليسيز

مقابل الاقتباسات الواردة من *يوليسيز* Ulyesses رواية جيمس جويس James Joyce أثبتتُ المواضع المقابلة في ترجمتيّ طه محمود طه وصلاح نيازي (انظر القائمة الببليوجرافية أدناه)، عندما يسوقها المؤلف كأمثلة ليحلل ترجمتها إلى الصينية ولغات أخرى، مع الإحالة إليها باسم المترجم الأخير ورقم الصفحة في الطبعة.

وقد علّقت على ما تيسر من هذه الترجمات في ضوء المقاربة نفسها التي يطوّرها المؤلف.

وأثناء المرحلة الكبرى من العمل بهذه الترجمة كانت ترجمة محمد لطفي جمعة غير منشورة، وهي ترجمة غير كاملة. ثم تبين لي بعد نشرها (*عولس*)، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، سلسلة ميراث الترجمة، (٢٠٠٧، القاهرة، ط ١) أن جمعة لم يلتزم بالأصل كثيرا فهو يحذف ويغير الترتيب ويلخص ويتوسع في إعادة الصياغة، وهو ما جعل تتبع وإثبات المواضع المقابلة في ترجمته يحتاج زمنا وجهدا غير هينين، ويخرج عن غرض التعليقات. ويجب ألا ننسى أن هذه مسودة.

الجدير بالذكر أن ترجمة طه هي الترجمة الوحيدة الكاملة للرواية، فقد توفي جمعة متوقفا دون التث (ما يوازي ٣٢٢ صفحة من الأصل، قبل نهاية الحلقة التاسعة)، بينما نشر نيازي ترجمة الحلقات الست الأولى فقط (ما يوازي ١٧٤ صفحة من الأصل).

وفيما عدا بعض التدخلات الإخراجية الطباعية وتصحيح أخطاء مطبعية ونحوية بسيطة، لم أتدخل في هذه الاقتباسات إلا إذا أشير إلى ذلك صراحة في موضعه.

مراجع المترجم الخاصة برواية يوليسيز

Gifford, Don, with Robert J. Seidman (1988) *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, 2nd edition, Berkley: University of California Press.

Joyce, James, *Ulysses* (2003). Everyman's Library (100), London: Random House.

جويس، جيمس، *عوليس* (ج ١)، ١٩٨٢، طه محمود طه (ترجمة)، الطبعة الأولى، القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر.

جويس، جيمس، *عوليس* (ج ٢)، ١٩٨٢، طه محمود طه (ترجمة)، الطبعة الأولى، القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر.

جويس، جيمس، *يوليسيس*، سلسلة أعمال خالدة (٦)، ٢٠٠١، صلاح نيازى (ترجمة)، الطبعة الأولى، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

تمهيد

تلاقى المثل العليا

الترجمة المثلى قد لا تكون سوى حلم يوتوپی، إلا أنها هدف واقعى جدا لأغلب المترجمين الجادين، وعلى الأخص لأولئك الذين كرسوا أنفسهم للترجمة الأدبية. إنهم يجاهدون ما وسعهم الجهد ليقترّبوا منها، كأنها حدٌّ بالمفهوم الرياضى أو نحو ذلك. ومع أن ذلك الحدّ لا يمكن تحقيقه بالكامل أبداً، فإنهم يعلمون أن كون المرء يهدف إليه أم لا هو مما يصنع فرقاً جوهرياً. وهذا الكتاب محاولة واحد منهم أن يحدد - من خلال تحليل منهجى لأمثلة تطبيقية على إخفاقات، ونجاحات نسبية - معالم مقارنة يعتقد أنها تسير فى الاتجاه الصحيح للطموح المشترك.

ورغم أن نظرية 'الحركة الرباعية' التى تشكل العمود الفقرى لهذه المقاربة لم تتخذ شكلها الحالى كما هو فى هذا الكتاب إلا فى السنوات الخمس الأخيرة التى كتبت فيها الفصول فعلياً، فقد كان البحث الجاد عن الاتساق الفنى فى الترجمة الأدبية والذى نشأت منه - قائماً على مدى عقود. ومنذ وقت طويل كان اقتناعى الراسخ هو أن الولاء الوحيد الذى يستحق هذا الاسم فى الترجمة الأدبية يتحقق عن طريق اتباع هذا المسار من التغلغل والمواءمات وعمليات إعادة الخلق، على طول عملية الانتقال اللغوى المعقدة، جاعلاً من الاتساق الفنى للنص نجماً هادياً له. وكان مبدؤها الأساسى المتمثل فى 'التأثير المتكافئ' *equivalent effect* والمبادئ العديدة وراء إستراتيجياتها المعمول بها مفترضة كمسلّمة فى كتاباتى ومطبقة فى ترجماتى (وإن كان هذا فى كثير من الأحيان بنواقص مأسوف عليها إلى حدّ ما، وكان لا مناص من تصحيحها وتحسينها فى وقت لاحق) طوال تلك العقود. فقط فى

أواخر ثمانينيات القرن العشرين، على أى حال، بدأت أتشجع على الاعتقاد أنني لم أكن وحيدا فى بحثى. ذلك أن عشاق الأدب فى العالم كانوا يشاركوننى فيه.

وإنما على هذا النحو تلقيت عاصفة التصفيق وقوفا غير المتوقعة مطلقا، وكانت الأولى لى على الإطلاق، والتي غمرنى بها الحاضرون المتبحرون، فى مؤتمر جويس بفيلاذلفيا فى يونيو ١٩٨٩، أنا النكرة وأى نكرة فى الحياة الأكاديمية الغربية. وكنت أعرض لورقة عن ترجمة *يوليسيز* Ulysses^(١)، وكان المائتان من دارسى جويس (وهم جنس معروف بكونه لا يعجبه العجب فى تذوقه الفنى) وعشاق الأدب الرفيع من الحاضرين يُبدون بوضوح تشجيعهم الحماسى لمبادئ الترجمة التى كان ذلك الغريب العجوز قد طبقها فى نقل الاقتدار الفنى المتحدى عند جويس على أتم وجه ممكن. وعلى هذا المحمل أخذت، بعد ذلك بنصف عام، التصفيق الذى يشرح القلب من المترجمين المحترفين، الساعين كلهم إلى الأفضل فى الترجمة، والذين ازدحموا فى الصالة الواسعة حيث كنت أعرض ورقة عن أصول الترجمة^(٢) فى المؤتمر السنوى لاتحاد المترجمين الأدبيين الأمريكين American Literary Translators Association المنعقد فى أيوا سيتي Iowa City فى نوفمبر ١٩٨٩. وعلى العكس تماما من ورقة فيلاذلفيا، كانت هذه مقالة الهيكل العظمى كله، أى النصّ على المبادئ والإستراتيجيات فى شكلها الأكثر جفافا حيث لا تكاد توجد أمثلة فيما عدا القليل جدا بأبسط الكلمات والعبارات. فما من لمحة من لعب جويس الألمعى بالألفاظ والذى ظل يمنحنى اللذة الجمالية

(١) نشرت كمقالين تباعا: "رحلة يوليسيز الأوديسية إلى الصين" "The Odyssey of Ulysses into China" (JJQ Spring 1990) وهو الآن جزء من الفصل الأول من كتاب: *نبات النفل*

(Shamrock) و ترجمة يوليسيز، شرقا وغربا "Translating Ulysses, East and West" Joy, ed. Cheng and Martin, Cambridge Univ. Press, 1992) وهو الآن الفصل الرابع من كتاب *نبات النفل* (Shamrock).

(٢) "مراحل الترجمة النقيضة لـ بلاى" (Translation "Contra-Bly Stages of Translation") Review, Univ. of Texas at Dallas, No. 36-7, 1991).

وعذاب المترجم فى مناجاتى اليومية معه. وما من حالة واحدة من الأساليب اللغوية الجويسية من النوع المحير الذى كان فى سبيله إلى الهيمنة على مناقشاتى الأسبوعية على الغداء مع موجهى الدائم على مدار ثمانى سنوات بوب كيلوج Bob Kellogg، الجويسى المترجم والأساتذ فى تشارلوتسفيل Charlottesville- إلا أن ورقة أياوا سيتى مثلت من إحدى النواحي هيكل الجسم الذى كانت له ورقة فيلادلفيا لحما ودما. وبأثر رجعى فإنها كانت الجنين الذى سينمو فى غضون اثنتى عشرة سنة ليصبح مقاربة الاتساق الفنى المطروحة فى هذا الكتاب، وكان الحماس غير المتحفظ من جانب المشاركين المحترفين فى مؤتمر المترجمين - مهما لعملية نموها أهمية الاحتفاء التلقائى من الدارسين الأدبيين فى مؤتمر جويس.

هناك بالطبع فارق ضخم بين الموافقة وليدة اللحظة فى جو مؤتمر ورأى متأن تشكّل بعد تقليب دقيق للأمر. وأنا أدرك جيدا أن كلا من نظريتى وتطبيقاتى بعيدان عن أن يكونا منزّهين، وأتوقع مأخذ من كل نوع بعد نشر هذا الكتاب. لكن التأثير الذى يثلج الصدر لهذين المؤتمرين وما تبعهما من مناسبات تزيد على المائة، فى السنوات الاثنتى عشرة منذ ذلك الحين، والتى أقيمت فيها كلمات ومحاضرات وعروضا وخطبا مدخلية أساسية فى مؤتمرات ومننديات فى أربع قارات - دائما ما غدّى وقوى رغبتى الملحة فى الإحاطة بالنظرية التى تمنيت أن تمكنا كلنا نحن الذين نتشارك فى المثل الأعلى من أن نقرب أكثر فأكثر من ذلك الحد.

على أن الحديث عن المثل الأعلى المشترك لمحترفى مهنة الترجمة ومحترفيها القادمين، أى الطلبة وأشخاص آخرين ممن يكرسون أنفسهم لاكتساب هذا الفن الصعب، يميل إلى التشويش على رؤيتنا لجماعة أكبر كثيرا من الناس هم، من ناحية ما، أساسيون أكثر حتى من أهل المهنة. إنهم العدد الضخم من القراء، الذين يريدون من الأعمال الفنية أن تتواصل مع عقولهم الحساسة. والحقيقة

أن المثل الأعلى لأهل المهنة سيكون بلا معنى كلية إذا أهملت احتياجات تلك العقول، كما ذكرتني حادثة صغيرة مفاجئة في ١٩٩٦.

كان ذلك أثناء أحد اللقاءات الاجتماعية التي حملت اسم "أمسية أيرلندية في بار جيمس جويس" ضمن برنامج ملتقى جيمس جويس الدولي الخامس عشر XV International James Joyce Symposium في زيورخ. وكان المكان حانة كبيرة، يقال إنها منقولة من أيرلندا، فسيحة ربما بما يكفي لجلوس مائتي محب متعطش للمشروب الأيرلندي القومي، لكنها كانت في تلك الليلة - مع تلهف كل المشاركين في الملتقى على السير في أعقاب جويس - غرفة وقوف فقط في كل أنحاء المكان. وكانت "الموسيقى ودخول موسوعة جينيس Guinness والبيرة والتصبيرات" هي الفقرات المدرجة في قائمة البرنامج بهذه المناسبة، ولكن ما من شخص واحد كان قادرا على سماع شيء من الفقرة الأولى، فالجميع كان يتكلم وكان على كل شخص أن يزقق لسمع صوته هو نفسه. كانت بالضبط أكبر ضجة مكثفة ومتواصلة يمكنك أن تتخيلها بالنسبة لحفلة مرحلة.

كان الاستمتاع المثير منهكا. وفي حوالى الساعة التاسعة قررت أن أسحب نفسي. لا أذكر كيف كنت قد نجحت في أن أستقر في واحد من مقاعد الحائط المتميزة تلك، ولكن ما أن جاهدت ووقفت على قدمي متخلصا منه، نهض الرجل الجالس إلى يميني هو أيضا. وكان غريبا في منتصف أربعينياته، وكان قد قدم نفسه لي بصفته عالم كمبيوتر ببطاقة زيارة تحمل اسم مايكل ثيل Michael Thiele. "لست جويسيا"، كان قد شرح بدمائه، "ولكني مهتم جدا". وكنت غير قادر على أن أوليه كثيرا من انتباهي، الذي كان قد سيطرت عليه جويسيتان شابتان جميلتان، وجهت إحداهما إلي أسئلة لا تحصى إذ إنها كانت تكتب رسالة عن الترجمة الصينية لـ *بوليسيزر*. غير أن الغريب تبعني الآن مقتربا مني وأنا أشق طريقي إلى الخروج من الزحام الكثيف.

جاءت المفاجأة بمجرد أن طلعنا إلى الليل الهادئ خارج الحانة. "هل لى أن أدعوك لتناول عشاء فى منزلى؟" قال السيد ثيل وكنا قد تعارفنا بالكاد. ثم، أمام نظرتى المستكرة، شرح أنه قرأ مقالة لى فى الجريدة المحلية.^(٣) "أنا مقتنع"، قال، "أنك قد نلت أعلى درجات الترجمة". أخبرنى - وكانت لديه رغبة قوية فى لقائى - أنه كان قد درس برنامج اللقاء وقرر أن ليلة الأتس الصافى هذه ستكون فرصته المثلى.

تأثرت جدا بالصدق فى عينيه وكلماته بحيث لم يكن الاعتذار واردا، مع أننى لم أكن جائعا بالمرة. وكان بيته فى ضواحي أقصى جنوب زيورخ، وقام هو بأغلب الحديث أثناء التمشية الطويلة، مستطردا الحديث عن أسرته وعن الكتب التى أحبها، وعلى الأخص كتب جويس. وعند باب بيته نادى بمجرد أن فتحه: "أقدم لكم المترجم الصينى!" خرجت زوجته وابنته، وقدمنى لهما وعليه سيماء ظفر.

ولأنه أدرك أننى لم يكن لدى شهية، جعلنى أجلس على راحتى بغرفة معيشته مع كأس نبيذ. ولكنه - أكثر من أى شىء آخر - أرانى رفوف الكتب التى اصطفت بطول وعرض غرفته الفسيحة ("والغرف الأخرى أيضا"، أضاف). وأراد منى أن أنظر إلى العناوين. "كلها كتب أدبية!" أكد برضا كبير.

"هذا هو ما يعطى معنى لحياتى"، قال برقة. وأسرَ إلى بأنه قام بوظيفته كعالم كمبيوتر فقط لأنها مكنته من التمتع بالأدب فى وقته هو الخاص. ولكنه -

(٣) "الاتساق الفنى للنصوص" "Die Künstlerische Integrität des text"، المنشور فى طبعة خاصة من ملحق "أدب وفن" "Literatur und Kunst"، الموزع مع جريدة Neue Zürcher Zeitung، لمناسبة افتتاح لقاء يوم بلوم Bloomsday، وهى ترجمة ألمانية لورقة كنت قد عرضتها فى لقاء جويس السابق فى إشبيلية، إسبانيا بعنوان "الاتساق الفنى لنص جويس مترجما" "The Artistic Integrity of Joyce's Text in Translation" (المنقح الآن بصفته الفصل الخامس من كتاب نبات النفل Shamrock).

بتوكيد أكثر حتى من ذلك - ربط حبه للأدب بتقديره لنظريتي الخاصة بالترجمة، مستشهدا ببعض الأمثلة التي كنت قد ناقشتها في مقال لي بين كم وافق على أن فن **جويس** قد تم الاحتفاظ به سليما غير منقوص بتلك الطريقة عبر التغيرات اللغوية للترجمة. "نظريتك مهمة جدا لأن هذه هي الطريقة الوحيدة لإحياء الأدب الجيد في لغة أخرى. أتمنى أن تحافظ على ذلك المستوى".

لقد ظلت هذه الأمنية المخلصة التي نفوّه بها هذا الرجل الذي عرفته بالكاد قوية عندى قوة التصفيق المبهج الذي كنت قد تلقّيته فى قاعات المؤتمرات والمحاضرات. وربما كان الجهد غير العادى الذى قام به ليمنحنى إياها هو ما أضفى عليها ثقلها غير العادى.

"من فضلك صدقنى"، أكد لى عندما اعتذرت عن قبول عرضه بمبيت الليلة وتهيأت للمغادرة، "لقد صنعت زيارتك من هذا اليوم يوما من أيام العمر".

من فضلك صدقنى، يا سيد مايكل ثيل، سأرد الآن على ذلك الصديق فى البلاد البعيدة، العزيز جدا رغم أننى لم ألتق به مطلقا مرة أخرى. أشكرك من قلبى وأعتبر أمنيتك نداء قويا يؤكد المطلب الجماعى من كل قراء الأدب فى العالم. من فضلك خذ هذا الكتاب كهدية عليه.

والحقيقة أننى أدين بالشكر الجزيل لكل أولئك المحترفين وغير المحترفين الذين سميتهم أنفا أو لم أسمهم وأدين به، فيما يتعلق بالطور النهائى من السنوات الخمس التى كتبت أثناءها مخطوطة الكتاب، لجامعة مدينة هونج كونج City University of Hong Kong (قسم اللغة الصينية والترجمة واللغويات Department of Chinese, Translation and Linguistics)، التى تحت رعايتها نظم الأستاذ ويليام ماكناوتون William McNaughton والأستاذ كنج كوى سن King Kui Sin سلسلتى محاضراتى فى عامين منفصلين، ولجامعة واشنطن Washington University (مركز سمپسون للإنسانيات Simpson)

Department of Center for the Humanities
Comparative Literature على رعايتها للمحاضرات التي مكنتني من اختبار
ما قبل النشر للفصول التي كتبتها. وأنا مدين بالشكر على الأخص لـ بل
لتقديمه وإسهامه القيم في مخطوطتي بالأعباء التي ناء بها في العثور على الأخطاء
فيها واقتراح تحسينات. وهناك، بالطبع، حدود لما يمكن أن يفعله مستشار، وأيّ
نواقص ومثالب باقية إنما هي مني وحدي، وكل القراء مدعوون على الرحب
والسعة ليشيروا إليها وينتقدوها.

وبفضل التشجيع الحماسي من سانت جيروم St. Jerome، وعلى الأخص
من رئيسة التحرير الأستاذة منى بيكر Mona Baker والناشر السيد كن بيكر
Ken Baker، سينشر هذا الكتاب قريباً في أحد أكبر مراكز دراسات الترجمة في
العالم. ولدهشتي أنا، تبين أن المراجعة الشاملة التي قمت بها لنص كتابي بما يتفق
مع إرشاداتهم كانت تجربة سارة، ولا تشبه في قليل أو كثير المهمة الشاقة المملة
التي كنت قد توجست منها. وأعتقد أن لدى الآن نصاً أفضل من ذي قبل من نواح
كثيرة. وهناك، على أي حال، مسائل إخراجية قليلة اضطرت فيها إلى أن أحيّد
بعض الشيء عن إرشادات سانت جيروم، وأعتقد أن الإيضاحات الآتية هي على
الترتيب:

١. كل إحالات المراجع مدرجة تحت الاسم الأخير للمؤلف مع إضافة سنة
النشر بما يتفق مع إرشادات سانت جيروم، ولكن هناك استثناءين:

(أ) *يوليسيز جويس* مدرجة تحت مختصرها "U"، متبوعة ليس بسنة
نشرها، وإنما بأرقام الحلقات والسطور.

ب) الترجمات المستشهد بها كأمثلة مدرجة تحت اسم المترجم،
متبوعة بـ "t2" [= ترجمة].

٢. معظم الترجمات المعاصرة المقتبسة للتحليل النقدي، فيما عدا تلك التي تخصصني أنا، قدمتها محذوفة المصادر. وهذه ممارسة أرسيتها في مطبوعاتي النظرية بغرض إبقاء المناقشات مركزة على فن الترجمة نفسه بدون تدخل المشاعر الشخصية. وعلى أى حال فإن من المهم من أجل القيمة ذات الطابع الواقعي لدراساتنا أن نعرف أن تلك الترجمات توجد فعلا في شكل مطبوع. وأى حالات افتراضية نناقشها محددة بهذه الصفة.

٣. وضع خط تحت الكلمات للتوكيد (مميزا عن الحروف المائلة هنا وهناك من المصادر نفسها) كله من عندي في نصوص اللغة المصدر والترجمات التي تساق كأمثلة.

٤. كل الترجمات العكسية لى، إن لم يحدد غير ذلك. كما أن الكتابات الصوتية الإنجليزية والترجمات الشارحة (وأغلبها حرفي) مدرجة في أقواس مربعة بعد التعبيرات الصينية في النص.

چن، دى

جامعة واشنطن، سياتل

أغسطس ٢٠٠٢

مقدمة

بقلم: ويليام مكنوتون

تجد ترجمة البروفيسور چن لرواية *يوليسيز* إلى اللغة الصينية، كما يقول البروفيسور وانج يوجي Wang Yougui، مكانها "على قوائم الكتب واجبة القراءة للجامعيين والخريجين... فى برامج دراسات الترجمة" (Wang 1999:278). وبالكتاب الذى بين أيدينا عن *الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفنى*، يضيف البروفيسور چن عملا آخر إلى قوائم الكتب واجبة القراءة تلك، ومن شأن هذين العاملين - ترجمة چن الصينية لـ *يوليسيز* وكتاب *الترجمة الأدبية* الذى بين أيدينا - أن يلقيا الضوء أحدهما على الآخر وأن يعززا قيمة بعضهما البعض لدى المترجمين ومُعلمى الترجمة. وفى *الترجمة الأدبية* نجد هذا العرض الواضح والوافى للنظرية التى وراء الإنجاز العملاق للأستاذ چن بإنجازه *يوليسيز* صينية رائعة وهذا الفيض من الأمثلة المضيئة والمرشدة بحيث إن كتاب الترجمة الأدبية سيكون بالغ القيمة لمترجمى الأدب بين أى زوج من اللغات تقريبا، وليس فقط بين الصينية والإنجليزية.

ولعل كتاب *الترجمة الأدبية* سيكون موضع اهتمام من مدرسى ونقاد أدب القرن العشرين فى اللغة الإنجليزية، ومن دارسى الحداثة، ومن الباحثين فى الأدب المقارن والثقافة المقارنة، ومن مدرسى اللغة، ولعله سيكون مفيدا لهم أيضا. وفى هذه المقدمة، سأحاول أن أطرق بعض الجوانب التى يمكن أن تكون المحاضرات مفيدة فيها لكل من هذه الفئات من القراء. غير أن كثيرا مما سوف أقوله ينبع، وهو أمر لا غبار عليه، من اهتماماتى المشتركة مع البروفيسور چن بدراسات الترجمة

وأدب القرن العشرين فى اللغة الإنجليزية، وعلى وجه الخصوص **يوليسيز جيمس جويس**.

لقد كنت فى مسيرتى كمترجم ومعلم ترجمة محظوظا جدا. بدأت دراساتى فى هذا الحقل بثلاث سنوات من التتلمذ على عزرا باوند Ezra Pound (١٩٥٣-١٩٥٦)، وأنهيتها (على الأقل الجزء الرسمى العمومى منها) بالاستماع إلى المحاضرات الست لـ **چن دى** والتي نمت لتصبح الكتاب الحالى. وبعد التتلمذ الأول، بدأ الكثير مما قرأته وسمعته عن موضوع الترجمة عبر السنوات الأربعين التالية يبدأ كبيرا وينتهى صغيرا. غير أن محاضرات **چن دى** الست لم يبد عليها أنها تنتهى صغيرة على الإطلاق. بدأ أنها على نفس المستوى. وبالطبع، يسعدنى للغاية، بالتالى، أن أقدم لجمهور أعرض النظرات النافذة والاستنتاجات والإضاءات حول الترجمة تطبيقا ونظرية والتي صنع منها **چن دى** هذا الكتاب.

تطور نظرية الترجمة

فى تطور نظرية الترجمة - فى ظهور تلك الأعمال النادرة التى يقول فيها المنظرون شيئا (إذا استعرنا كلمات **شتاينر** Steiner) "جوهريا أو جديدا" عن الموضوع - يمكن أن نرى نمونجا واحدا مرة بعد مرة: بمجرد أن يكون قد أنهى عملا ترجميا ما كبيرا ومهمًا، يجلس مترجم ويتفكر حول العمل، ويصوغ ثمار تجربته. إنه يصوغ ما تعلمه، ما رآه، بخصوص هذه العملية المعقدة والغامضة جدا عملية أخذ رسالة أو محاكاة تمثيلية من إحدى الثقافات واللغات وإدخالها على نحو له معنى فى لغة وثقافة أخرى. **القديس چيروم** [هيريونيموس] St. Jerome بعد ترجمة **الكتاب المقدس** من العبرية واليونانية إلى اللاتينية هو أحد الأمثلة؛ وكذلك **مارتن لوثر** Martin Luther بعد ترجمة **الكتاب المقدس** إلى الألمانية مثال آخر؛ **درايدن** Dryden بعد ترجمة **أوفيد** Ovid و**فرجيل** Virgil من اللاتينية إلى

الإنجليزية؛ هولدرلن Holderlin بعد ترجمة سوفوكليس Sophocles من اليونانية إلى الألمانية؛ ستيفن ماككنا Stephen MacKenna بعد ترجمة بلوتينوس Plotinus من اليونانية إلى الإنجليزية؛ فرانتس روزنفايج Franz Rosenweig بعد ترجمة أجزاء من الكتاب المقدس إلى الألمانية؛ فالتر بنيامين Walter Benjamin بعد ترجمة بودلير Baudelair من الفرنسية إلى الألمانية؛ پول فاليري Paul Valery بعد ترجمة فرجيل من اللاتينية إلى الفرنسية؛ باوند بعد ترجمته (من بين أشياء كثيرة أخرى) كافالكانتي Cavalcanti من الإيطالية إلى الإنجليزية. وفي التراث الصينى، هناك، بشكل بارز، يان فو Yan Fu.

هذا على وجه التحديد هو الموقف الذى وجد الأستاذ چن نفسه فيه بعد عمله المضنى العملاق الذى استغرق ست عشرة سنة أمضاها فى ترجمة يوليسيز چويس من الإنجليزية إلى الصينية. وفيما يخص إنجاز چن دى، ينبغى أن نتأمل الآتى (Wang 1999:269):

شهدت سنة ١٩٩٤ تطورا استثنائيا فى مجال الترجمات الصينية والآداب الأجنبية: بعد انتظار اثنتين وسبعين سنة، وهو انتظار لم يذهب سدى لحسن الحظ، ظهرت أخيرا فى الصين ترجمتان كاملتان لـ يوليسيز چيمس چويس، مثل دويتو تجاوبى لعملين فريدين. ... باعتبار القيمة الأدبية المعترف بها عالميا للعمل الأصلى، ودرجة الصعوبة التى تقتضيها ترجمته، والتفوق المتحقق فى الترجمتين الصادرتين، فليس من المبالغة القول بأن هاتين الترجمتين لـ يوليسيز هما أعظم ترجمتين فى هذا القرن.

ويخلص البروفيسور وانج إلى أن "الشخص الذى يرغب فى الاستمتاع بشيء أصيل لونا وشكلا ودقيق وأمين مع الأصل ينبغى أن يصطفى ترجمة چن" (ibid.: 278).

وبعد القلة المحظوظة التي سمعت محاضرات البروفيسور جن الست فى جامعة مدينة هونج كونج، فإن قراء الكتاب الحالى هم أول من لديهم الفرصة ليشاركوه تلك الثمار، وتلك المعرفة، وتلك النظرات النافذة.

الترجمة و'القراءة المتمنعة'

بالإضافة إلى المترجمين ومعلمى الترجمة، ربما وجد طلاب الأدب - ومن ضمنهم، ولكن دون أن يقتصر الأمر عليهم، طلاب الأدب المقارن - فى الكتاب الحالى دررا كثيرة من نفاذ البصيرة أو النقد أو التحليل. وبالطبع فإن 'النقاد الجدد' لم يخترعوا تقنية 'القراءة المتمنعة'. فقبلهم كان نيتشه (Morgenroete, Preface 5) قد قال:

لم أكن فيلولوجيًا [فقيه لغة] هباءً. فى الحقيقة، ربما كنت لا أزال فيلولوجيًا، أى، أستاذًا فى فن القراءة ببطء. وأخيرًا، فى فن الكتابة ببطء. والآن، أكتب ببطء، أقرأ ببطء - لا أفعلهما فقط لأن هذه العادة قد تكونت لدى، وإنما أيضا لأننى أحب الأمر بهذه الطريقة. محبة مؤذية؟ فقط لكتابتى أشياء تجعل 'الرجل الذى فى عجلة من أمره' يضرب رأسه فى الحائط؟ فالفيلولوجيا [فقه اللغة] تطالب معجبيها بشيء واحد قبل كل شيء، أن يبتعدوا عن الهرج والمرج، أن يعطوا أنفسهم بعض الوقت، أن يهدأوا، أن يبطئوا. الفيلولوجى ينبغى أن يكون صائغ ذهب، أستاذًا فى فن الصائغ مطبقًا على الكلمات، عاكفا بترواً وعناية على العمل، فاعلا كل شيء ب.ب.ب.ط.ء. ولهذا فإن الفيلولوجيا، فى هذه الأيام، هى فن أهم منه فى أى وقت مضى، لهذا تغوينا وتسحر لنا، فى عصر 'الوظيفة'

هذا، عصر الاندفاع، والتصبب عرقاً، و'هيا بنا ننتهى من ذلك!' حتى لو أنـ"ه" كتاب (قديم أو حديث). هذا الفن ليس فى عجلة من أمره إلى هذا الحد للانتهاء من الأشياء، فممارسوه يتعلمون أن يقرأوا جيداً، وهذا يعنى أن يقرأوا ببطء، أن يقرأوا بعمق، ناظرين إلى الـوراء وإلى الأمام، بإعدادات نظر، بأبواب مفتوحة، بأصابع وأعين حساسة.

(هناك الكثير فى الانتصار المتمثل فى ترجمة البروفيسور چن لـ *يوليسيز*، والكثير فى الكتاب الحالى، مما يثبت صحة تلك الجمل الشهيرة لـ نيتشه.)

ولكن بالنسبة للعالم الناطق بالإنجليزية فى القرن العشرين، وجد النقاد الجدد اصطلاحاً من أجل ذلك: 'القراءة المتمعة'. وقاموا بالكثير ليركزوا انتباهنا عليها. يتعلق هذا بالترجمة تحديداً فى أن المترجم - وليس فقط مترجم الأدب - عليه أن يقوم بـ 'قراءة متمعة'... عليه أن يقوم بقراءة متمعة جداً... ليتسنى له أى أمل فى إدخال 'رسالة اللغة المصدر' فى اللغة الهدف. أعرف *يوليسيز* حق المعرفة، أظن ذلك - بعد أربعين عاماً من الدراسة الممتعة (*أناشيد Cantos* پاوند هو الكتاب الوحيد الذى قرأته مرات أكثر). إلا أن إحدى مسراتى الكبرى فى الاستماع إلى محاضرات چن دى وقراءتها من جديد فى الكتاب الحالى كانت نظرات متبصرة جديدة فى *يوليسيز*، وفهماً جديداً لها، ومتعة جديدة نجدها فيها. ففى سنواته الست عشرة من عمله فى *يوليسيز*، إذن، أصبح چن دى، على حد سواء، ليس فقط أستاذاً حديثاً فى الترجمة، ولكن أيضاً أحد أفضل نقاد ومدرسى *يوليسيز* لدينا. (حتى إذا لم يقبل القارئ قولى بالمساواة بين الترجمة والقراءة المتمعة سيظل هذا الطرح صائباً—بالرجوع إلى نص قول پاوند إن الترجمة فى حد ذاتها تمثل أحد الأنواع الخمسة من النقد الجدير بالاهتمام).

الترجمة وفصل اللغة الدراسى

أخيراً، هناك بعض الدروس ذات الأهمية الجوهرية التى يمكن أن يستفيد منها مدرسو اللغة من الكتاب الذى بين أيدينا. فقد أكتشف ('أعيد اكتشاف' ستكون أدق) من زمن ليس طويلاً فى فرنسا، بعد سنين من الاستهجان والتجاهل (وهذا، على الأقل جزئياً، من جرّاء موجة 'المقاربة التواصلية' فى دراسة اللغات الأجنبية)، أن قيام الطالب بالترجمة يمكن أن يكون مفيداً جداً فى فصل دراسة اللغة الأجنبية (انظر Lavault 1985). وسيستهلك مساحة أكبر مما لدى هنا بالكامل أن ألخص الحجج المؤيدة لهذا الطرح وأن أقدم محددات الطرح الفرنسية المعاصرة؛ لكن إحدى نقاط التحديد متصلة بشكل خاص بكتاب *چن دى*. فالترجمات التى يقوم بها الطالب ينبغى أن تكون، بجانبها الأكبر، ترجمات 'حقيقية'، بغرض تواصل (وليس تدريباً أكاديمياً). هذه الترجمة 'الحقيقية'، بالطبع، يمكن أن تتم فقط بعد إعداد متأن شامل، بعد أن يكون الطالب-المترجم قد أصبح معتاداً إلى حد كبير على نص اللغة المصدر، بعد أن يكون قد قام بتأويل معمق للنص. وباعتبارها تمعدنا بنموذج وعرض لهذا 'الإعداد الشامل' لا أعرف شيئاً يضاهى الفصول القادمة التى تتناول ترجمة *چن دى* لـ *يوليسيز*. إن مدرس اللغة الذى يريد أن يدخل أداة 'الترجمة التى استردت اعتبارها' (إذا استخدمنا تعبير البروفيسور *لافو* Lavault) فى فصله الدراسى اللغوى سيجزله لـ *الجزء* (كما سيجزله لطلابيه) بدراسة كتاب الدكتور *چن*.

'رواية الأسلوب الخالص'

تتمثل إحدى الدعاوى الكبرى بشأن الأهمية التى تتمتع بها رواية *يوليسيز* فى لائحة الأعمال الأدبية المعتمدة لأدب القرن العشرين فى أنها قد تكون أول رواية تحقق بالكامل رؤية *فلوبير* Flaubert المتمثلة فى أن الرواية يجب أن

ترتقى نحو 'رواية أسلوب خالص'. كتب فلوبيير (نقلا عنه في: Ellmann and Feidelson 1965:126):

الأسلوب بوصفه مطلقا

ما يبدو لى جميلا، ما كنت سأحب أن أكتبه، هو كتاب عن لا شيء، كتاب لا يعتمد على شيء خارجى، ويتماسك بقوة أسلوبه، تماما كما لا تعتمد الأرض، معلقة فى الفراغ، على شيء خارجى للارتكاز عليه؛ كتاب لن يكون له تقريبا موضوع، أو على الأقل سيكون الموضوع فيه غير مرئى تقريبا، إذا كان مثل هذا الشيء ممكنا. إن أرقى الأعمال هى تلك التى تحتوى على أقل مادة: كلما أتى التعبير أقرب من الفكر، وكلما أتت اللغة أقرب إلى التوافق والامتزاج معه، كانت النتيجة أجود. إننى أعتقد أن مستقبل الفن يكمن فى هذا التوجه.

ولهذا السبب فإنه ليست هناك موضوعات نبيلة أو موضوعات غير نبيلة: من منظور الفن الخالص[،] لعلنى أقرر البديهية التى مفادها أنه ليس ثمة موضوع أو شيء من هذا القبيل، ذلك أن الأسلوب فى حد ذاته نهج مطلق فى رؤية الأشياء.

ومن المعروف على نطاق واسع بين مترجمى الأدب (فى اعتقادى) أن الأسلوب هو أصعب جانب من نص يؤتى به إلى لغة وثقافة أخرى.

وحيث إن *يوليسيز*، بالتالى، خير نموذج لهذا المثل الأعلى الفلوبييرى للرواية الحديثة، فإن مترجم *يوليسيز* تواجه المهمة بالغة الصعوبة، مهمة إنتاج

رواية باللغة الهدف يحاكى فيها أسلوب (أو أساليب) نص اللغة المصدر على نحو له معنى. هذا، في اعتقادي، ما فعله جن دي، إلى درجة مذهشة. وفي ذلك يمكن أن نرى تفوق ترجمة جن دي، تقريبا على أى من - ربما على كل - الترجمات الأخرى. وفي نهاية المطاف، إذا كانت *يوليسيز* هي 'رواية الأسلوب الخالص' بامتياز، فكيف يمكن الحكم على ترجمة بأنها أمينة (كيف يمكن الحكم بأنها ترجمة، أصلا) ما دامت لا تجيء بالأسلوب؟ يمكن للقارئ أن يتعلم الكثير إذا أعار انتباهها بقطا - وهو يمضى في قراءة الكتاب الحالي - لتركيز جن دي على مسائل الأسلوب.

سنة دروس في الترجمة

دعوني أحاول هنا تلخيص ما أراه عددا من أهم الدروس المستفادة بخصوص الترجمة من عمل البروفيسور جن. وعلى أى حال، دعوني أحذر قارئ هذا الكتاب في البداية من أن صياغتي المتواضعة لا يمكن بأى حال أن تعتبر عوضا عن الدروس التي يستشفها الأستاذ جن بتفقه وجهد وألمعية فيما يلي من فصول.

دروس الأستاذ. يفهم الموسيقيون ربما أفضل من أى شخص، قيمة دراسة أسبوع أو اثنين كل سنة، حتى بالنسبة لآنجح وأقدر ممارس لصنعتهم، مع مايسترو آخر (أكبر سنا عادة) - فالقليل من 'دروس الأستاذ'، التي يعزف فيها الموسيقي للمايسترو الأكبر سنا، ويستمتع لنقده واقتراحاته، تعيد شحن بطارياته التقنية، ويذهب منتعشا وملهما لخمس أسبوعا أخرى من الاجتهاد في الصنعة. لقد تحدثت إلى موسيقيين كثيرين عن هذا النظام المؤسسي - وإلى فنانين في حقول إبداعية أخرى - ويبدو أن هناك إجماعا على أن أهم شيء يمكن تعلمه من التفاعل مع 'المايسترو' هو - ليس المهارات الفنية، ليس الأعيب ومراوغات الأداء، وإنما موقف الأستاذ نحو عمله. كما أنني أطالب بكل احترام قراء الكتاب الحالي -

خصوصا المترجمين - بأن يولوا عناية خاصة لموقف **چن دى** نحو عمله الترجمى. وبهذا، سوف يتعلم المترجم، فى اعتقاده، شيئاً له أهمية جوهرية بخصوص هذه "الصنعة" صنعتنا أو فننا "الفن صعب المراس".

'**الأبواب المفتوحة وإعادة النظر**'. فى المقام الثانى، يقرأ **الپروفيسور چن** النص حقا - إنه يقرأ **يوليسيز** حقا - وكأنه يستمع إلى مقطوعة موسيقية. إن كل كلمة وعبارة وجملية وفقرة جديدة تؤثر - فيما هو يستوعبها - على الكلمات والعبارات والجمل والفقرات التى سبقتها، وتتأثر بها، بحيث إن انطباعاته عن النص تجرى مراجعتها باستمرار. وبهذه 'الهارمونيّات' اللفظية والإيمائية والفكرية والعاطفية، وهذه هى المسألة، تثار المعانى السابقة ويجرى إنتاج تأثيرات جديدة للمعنى، مما يحفز تفسيرات القارئ للنص ('**الأبواب المفتوحة**' و'**إعادة النظر**' كما يقول **نيتشه**) ويثبطها ويعيد تحفيزها ويحفزها بأثر رجعى. وتكشف فصول عديدة لاحقاً هذا الوجه من **چن دى** القارئ.

الصلة الوثيقة المستردة. فى المقام الثالث، قبل **چن دى** تحدى قراءة وكذلك ترجمة النص كأنه شعر، أعنى نص تلك القطع من رواية **چويس** حيث يكتب **چويس** كشاعر (ومن المؤكد أنه ما من ناثر بالإنجليزية فى القرن العشرين اعتاد استخدام كلماته كشاعر أكثر منه). والحال أن **چن دى** واع بالتأثير المائل فى اللغة الشعرية (إذا استعرنا من **فلاديمير ماياكوفسكى** (Vladimir Mayakovsky) الذى بموجبه تكون أى صفة فى الشعر نعتاً شعرياً، حتى "الأكبر" فى الدب الأكبر أو "كبير" و"صغير" فى أسماء شوارع موسكو بولشايا پرسنیا Bol'shaja Presnaja و"مالايا پرسنیا Malaja Presnaja (٤). (ويعبر رومان ياكبسون Roman

(٤) أو بكتابة صوتية أخرى: Bolshaya Presnya (بالروسية: Большая Пресня) أى پرسنیا الكبير و Malaya Presnya (بالروسية: Малая Пресня) أى پرسنیا الصغير. پرسنیا أو منطقة/حى پرسنینسكى، هو أيضاً اسم نهر مجاور يعتقد أن أصله يعنى الماء العذب أو مكان أو نقطة الوصول -

Jakobson عن الأمر بهذه الطريقة: "فى الشعر يسترد الشكل الداخلى لاسم، أى[.] الشحنة الدلالية لمكوناته، يسترد صلتة الوثيقة"، (77-376:1966). وإذ يقبل هذا التحدى، يبين لنا چن دى أنه يفهم، ويعرف كيف يطبق، ملاحظة يوجين نيدا Eugene Nida بالغة الأهمية (10:1982:Nida):

بالإضافة إلى ما للغات من قدرات معجمية تجعل فى وسعها التحدث عن النطاق الكلى للخبرة البشرية، تملك كل اللغات حىلا بعينها لتقوية تأثير خطاب وجاذبيته. وبعبارة أخرى، تملك كل اللغات حىلا بلاغية، مهمة لإكساب التعبير اللفظى الوضوح والقوة والجمال. هذه الحيل البلاغية، مثل التوازى والترتيب التوكيدى، كلها جزء من معنى خطاب. وهى أيضا علامات بالمعنى السيميوطيقى ولها مغزى خاص. والحقيقة، أنها فى الغالب أهمّ حتى من الصيغ المعجمية فى الدلالة على فحوى رسالة وغرضها وجديتها. وإذا كانت 'الترجمة' تعنى 'ترجمة المعنى'، فإن من الواضح أنه لا بد للمرء أن يأخذ فى الاعتبار هذه الملامح البلاغية المهمة.

وربما طرحت *يوليسيز* من هذه الناحية مشاكل (وفرصا) أكثر من أى عمل آخر فى الأدب الحديث: "الرواية الحديثة التى توضح خير توضيح القوة المستمرة للبلاغة هى.. *يوليسيز* چويس" (387:1988 Vickers - وتطول مناقشة البلاغة فى *يوليسيز* إلى صفحة ٤٠٤). ومرة بعد مرة، يجعل چن دى معنى "هذه الملامح البلاغية المهمة" حاضرا فى ترجمته الصينية لـ *يوليسيز*. وتتجلى الكيفية التى يفعل بها ذلك فى حالات كثيرة فى *الترجمة الأدبية: رحلة البحث عن الاتساق الفنى*. وهذه التجليات هى إحدى الأشياء التى تجعل الكتاب الذى بين أيدينا 'مقررا

= حيث يدفع القادمون ضريبة الطريق. والكبير والصغير عادة فى تسمية شوارع روسيا المتقاربة عندما يكون أحد الشارعين أضيق و/أو أقصر. - المترجم.

دراسيا للمترجمين' بحق. ويمكننا أن نرى مثالا جيدا فى مناقشة جن دى لترجمة عبارة "Bachelor's Walk". أو يمكن للقارئ أن يتأمل تناول جن دى للرسالة المدونة على البطاقة البريدية، التى أغضبت دنيس برين Denis Breen : "U.P.: (Ulysses chapter 8)up".

العنصر الكوميدى. فى المقام الرابع، فهم الپروفيوسور جن العنصر الكوميدى فى *يوليسيز*. أعنى أهمية ذلك العنصر، وهو ما أدى بـ جويس نفسه إلى إدانة تفسير كارل جوستاف يونج C. G. Jung للكتاب قائلا (بشيء يسير من المبالغة ليس إلا)، "يبدو أنه لم يدرك أنه ليس ثمة جملة واحدة جادة فى الكتاب كله". ويمكن أيضا أن نلاحظ أهمية العنصر الكوميدى فى القصة التى رواها پاوند ببهجة بادية (حتى بعد ثلاثين عاما من الحدث) - عن كيف كان قد وجد جويس جالسا فى غرفة معيشته فى باريس، وحفنة من البحوث المتخصصة والمقالات الدراسية عن *يوليسيز* منتشرة على طاولة قهوته، ممسكا برأسه وهو يئن، "يا إلهى، يا إلهى - ألا يوجد أحد يعتقد أنها مضحكة؟" (طرفة قصها على پاوند حوالى عام ١٩٥٤).

تفاصيل السطح والجنر الضارب فى عمق الحقيقة. فى المقام الخامس، يبدو أن الأستاذ جن - على الرغم من المطالب الكثيرة الملحة على انتباهه بفعل تفاصيل أسلوب جويس المعقد جدا - كان قادرا على الاحتفاظ فى مجال رؤيته بحقيقة أنه كان يترجم رواية. إن ترجمته، لتكون محددين، متفوقة دائما على الترجمات الأخرى لأنه لن يتنازل حيال المتطلبات المعقدة لأسلوب المؤلف، والثقافة والعناصر القصصية الأساسية، بما فيها (بشكل خاص) رسم الشخصيات. ومرارا وتكرارا، يحل مشكلة لا حل لها فى الظاهر عند مترجم *يوليسيز* إلى الصينية - يحلها بالرجوع إلى جذر فن الروائى الضارب فى عمق الطبيعة الإنسانية. وقد يراود المترجم أو، ببساطة، القارئ اليقظ الحساس، وهو يشاهد جن دى يصل إلى مثل هذه الحلول، إحساس مناظر لذلك الإحساس لدى فرد من الجمهور يشاهد لاعب سيرك يقوم بمناورة خطيرة إثر مناورة على السلك المرتفع (جن دى نفسه

يبدو معترفا بهذا، مسمى أحد الفصول "حبل الاتساق الفني". وهناك مثال جيد هو معالجته لـ

Heart to heart talks.

Bloo....Me?

فى ذلك الفصل. ويذهب چن دى عميقا، عميقا، لينتزع حله من صلب طبيعة بلوم. وبالمناسبة فإننى لست متأكدا ما إذا كان أى طالب أو ناقد قد وصل إلى فهم أعمق للشخصيات الرئيسية فى *يوليسيز*، خصوصا ليوبولد بلوم Leopold Bloom.

العمل المترجم بوصفه عملا فنيا. فى المقام السادس، يضع چن دى موضع التطبيق حقيقتين جوهريتين عن الترجمة وترجمة الأدب. إحداهما يقدمها لن يوتانج Lin Yutang: "الترجمة ليست إعادة إنتاج، لكنها إنتاج". والأخرى يقدمها نورمان ميلر Norman Mailer: إن لم تجعلنا نخرج شوطا من الطريق لنلتقى بها، فهى ليست عملا فنيا. يقبل چن دى التحدى - وهو بالنسبة لـ *يوليسيز*، التحدى الكبير جدا - تحدى محاولة إنتاج، ليس ترجمة يمكن للقارئ أن "يتلقفها من الصفحة" ونصف انتباهه فى وادٍ آخر، وإنما ترجمة تجعل القارئ يخرج شوطا من الطريق ليقابلها.

خلاصة

لا أعرف أى ترجمة أخرى لـ *يوليسيز* - أو أى ترجمة لعمل أدبي آخر - يمكن للقارئ أن يحصل منها بمثل هذه الصورة المتماسكة على "ذلك الشعور الباطني العظيم، الذي لا نجده في أى مكان كأنفعال قائم بذاته، والذي يُبلغنا أننا في حضرة فنان أدبي كبير". هذا هو نجاح چن دي، أو جزء منه، في ترجمته لـ *يوليسيز*، وكل قراء ترجمته - وأجد الجرأة لأقول، كل أفراد العالم الناطق بالصينية - مدينون له بذلك.

وتعطينا الفصول اللاحقة فكرة ما عن كيف فعل ذلك.

المراجع

- Ellmann, Richard and Charles Feidelson, Jr. (eds.) (1965) *The Modern Tradition*, New York: Oxford University Press.
- Jakobson, Roman (1966) "Linguistics and Poetics", in Thomas Sebeok (ed.) *Style in Language*, Cambridge, Mass.: Technology Press of M.I.T.
- Lavault, Elisabeth (1985) *Fonctions de la Traduction en Didactique des Langues Collection "Traductologie" 2*, Paris: Didier Érudition.
- Nida, Eugene (1982) *Translating Meaning*.
- Vickers, Brian (1988) *In Defense of Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press.
- Wang Yougui (1999) "Translations of the Century: A Careful Reading of Two Chinese Versions of Ulysses" tr. Wei Z. Gao, *James Joyce Quarterly* 36(2): 269-79. The original of Professor Wang's article appeared in *Comparative Literature in China*, 4.

الفصل الأول

صراع ولاءات

١. الترجمة والعالم

قليلون هم من يملكون رؤية واضحة عن الترجمة مثل جوتّه Goethe، وهو الذى دعاها فى رسالة إلى [توماس] كارلايل [Thomas] Carlyle فى يوليو ١٨٢٧ "أحد أهم الاختصاصات وأعظمها قيمة بين كل شئون العالم" (Steiner 1975/1998:262). وبدون الترجمة لما كان العالم الحديث على ما هو عليه. ثقافته، وفلسفته، وعلمه، وأدبه، ودينه - ما كان لشيء من هذه الأشياء أن يصل إلى ما وصل إليه اليوم بدون ترجمات من لغات إلى لغات. خذ هذا المثال البليغ وهو أن *الكتاب المقدس* الذى يضع عليه رئيس الولايات المتحدة يده عندما يقسم يمين الولاء لتولى المنصب ما كان ليوجد إن لم يكن قد ترجم من العبرية واليونانية إلى اللاتينية وترجم وأعيدت ترجمته إلى الإنجليزية. فكَرُّ فقط فى ملايين النسخ من *الكتاب المقدس* فى العالم التى تُقرأ كل يوم، ويمكن بدون مجازفة اعتبار أن القليل من تلك الملايين يوجد فى عبريته القديمة ويونانيته القديمة.

ونظرا لأهميتها الهائلة، تتخذ جودة الترجمة ثِقْلاً نادرا ما يُدرك أيضا. وفى حالة وجود لغة ما غريبة تبدو مضحكة أو غير مفهومة، يميل الناس إلى أن يعزوا ذلك إلى شيء غامض فى الأصل. وهذا بالتحديد هو الحال مع *الكتاب المقدس*. وإليك العبارة التالية من *العهد الجديد*:

(مثال ١. ١. ١) *a time, and times, and half a time* زمن،

وأزمان، ونصف زمان

And to the woman were given two wings of a great eagle, that she might fly into the wilderness, into her place, where she is nourished for a time, and times, and half a time, from the face of the serpent. (The Authorized Version, Revelation 12.14)

فَأَعْطِيَتِ الْمَرْأَةَ جَنَاحَيِ النِّسْرِ الْعَظِيمِ لِكَيْ تَطِيرَ إِلَى الْبَرِّيَّةِ إِلَى مَوْضِعِهَا، حَيْثُ تُعَالُ زَمَانًا وَزَمَانَيْنِ وَتُصَفَّ زَمَانٌ مِنْ وَجْهِ الْحَيَّةِ (رُؤْيَا ١٢ . ١٤)^(٥)

ما الذى يمكن أن تعنيه "a time, and times, and half a time: زمن، وأزمان، ونصف زمان؟" أو، ما الذى كان سيفهمه متحدث أصلى عادى بالإنجليزية من هذه الآية؟ لعلنا نجد تصويرا إيضاحيا شيقا ردا على هذا السؤال فى حوار داخلى لـ ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus فى *يوليسيز Ulysses*، الذى لا بد أنه كان بحكم درجته الجامعية فى الفنون وخلفيته المدرسية الكاثوليكية أعلى بكثير من مستوى القارئ العادى بالنسبة للكتاب المقدس. والقطعة مأخوذة من "سيرسى Circe"، الحلقة التى تظهر فى شكل مسرحية. لقد راح يعبث فى ماخور، وهذا الحوار الداخلى هو ما يغمم به عندما يجد بلوم داخلا:

(Stephen turns and sees Bloom)

(٥) ترجمة فان دايك Van Dyke وآخرين. وفى ترجمة عربية أحدث: فَأَعْطِيَتِ الْمَرْأَةَ جَنَاحَيِ النِّسْرِ الْعَظِيمِ، لِنَطِيرَ بِهِمَا إِلَى الْبَرِّيَّةِ، إِلَى الْمَكَانِ الْمَجْهُرِ لَهَا، حَيْثُ تُعَالُ بِمَأْمَنٍ مِنَ الْحَيَّةِ، مُدَّة ثَلَاثَ سَنَوَاتٍ وَتُصَفَّ سَنَةً. (رُؤْيَا ١٢ . ١٤). —المرّجم.

Stephen
A time, times and half a time.
(U 15.2144)

(يستدير ستيفن ويرى بلوم.)

ستيفن

زمان وزمانان ونصف زمان من وجه الحية.

(طه، ٩٠٣-٩٠٤)

ولكى نقدر مدى صلة كلمات ستيفن بموضوعنا حق التقدير، لعلنا نلاحظ أنه عند هذه النقطة من الأحداث في *بوليسيز*، ليس بلوم أكثر من شخص غريب تماما في نظر ستيفن، لا يكاد أن يكلم أحدهما الآخر. وأثناء هذا اليوم الطويل من الرواية يرقب بلوم ستيفن بصفته أحد معارف أبيه سايمون ديدالوس Simon Dedalus، لكن ستيفن لم يعر بلوم أى اهتمام. وعلى الأغلب فإنه حتى لم يلاحظ بلوم فى تلك المرات التى رآه فيها بلوم وكانت تراوده خواطر عابرة عنه. وفى الحلقة السابقة (ثيران الشمس "Oxen of the Sun") رأى بلوم بالفعل عندما كان (ستيفن) يشرب مع رفاقه فى مستشفى الولادة وصادفهم بلوم، ومرة أخرى عندما رحلت جماعته إلى مجلس شراب آخر فى حانة وتبعهم بلوم. ولكن يبقى أنه لا يتبادل معه كلمتين إلا لماما ولا يدري شيئا ألبتة عن الاهتمام العام والانشغال الأبوى الذى أبقظه فى هذا الكهل الغريب. وحواره الداخلى المغمغم رد فعل يبين تلقيه لمفاجأة إذ يجد الرجل يلحق به مجددا. إنه رد فعل تلقائى ناشئ عن معرفته الحميمة بـ *الكتاب المقدس* وينم عن مزاجه الشاعرى الذى يهوى التعبيرات الملغزة.

وبالتالى فإن هذا التلميح *الكتابى* يثبت أنه لمسة مشرقة من *جويس* فى رسمه لشخصية ستيفن وضربة قديرة بالمثل فى تطور العقدة. غير أن هذا كله يعتمد

على ما يعنيه ستيفن بالضبط من عبارته الملغزة، أو بالأحرى ما يفهمه منها. وهذا المعنى أو الفهم، فى هذا السياق، لن يخرج عن شىء من قبيل "مرة تلو المرة، وزد عليها أخرى".

على أن هذا الفهم من قبل ستيفن يتبين أنه سوء فهم للرسالة *الكتابية* يمكن أن يُعزى إلى الترجمة. ذلك أن المفردة اليونانية الأصلية (*kairos*)، التى ترجمت بالكلمة الإنجليزية "time" فى الطبعة المعتمدة وطبعات أخرى عديدة من بعدها، تشير فى حقيقة الأمر إلى مدة من الوقت وليس إلى ذات مرة. وهذا النقل الحرفى بواسطة مترجمى الكتاب المقدس الأفاضل نجح فى إعطاء معنى حوشى موطن قدم فى الحقل الدلالى لكلمة "time" الإنجليزية. ويحمل معجم *أكسفورد الإنجليزية The Oxford English Dictionary* (الطبعة الثانية) تحت مدخل مادة "time" هذا التعريف كمعنى خاص: "مدى زمنى يفهم بشكل عام بمعنى سنة. (ترجمة حرفية فى *الكتاب المقدس*)". على أنه بعيدا عن هذا القدر الضئيل من الاعتماد، فلا يبدو أن الاستعمال اللغوى قد استقر على هذا المعنى للكلمة على مدى تاريخها الطويل. فقد بدأ العمل على *الطبعة المعتمدة للكتاب المقدس* فى ١٦٠٤، والمفروض أن استشهد ستيفن منها قد تم فى ١٩٠٤: فمع أن *الكتاب المقدس* نسخة الملك جيمس King James' Bible معترف له بصورة عامة بأنه مكتوب بإنجليزية ممتازة، فقد ضلت الرسالة *الكتابية* الأصلية طريقها إلى القارئ العادى عبر كل تلك القرون، بفضل ذلك النقل الحرفى.^(٦)

(٦) حسنا فعل طه بإيراد المقابل الشائع. الخاطئ. من ترجمة *الكتاب المقدس* العربية لـ "a time, times and half a time". لكنه أضاف بقية الآية "من وجه الحية" بدون سبب يذكر. كتفسير متعسف منه لاستخدام ستيفن للآية، وكأنه يرى بلوم غيظا كوجه الحية. —المترجم.

(مثال ١. ١. ٢) Cornuta قرون

حالة أخرى في ترجمة الكتاب المقدس جرت تبعات أجل وأخطر بكثير. فالقديس جيروم (حوالي ٣٤٠-٤٢٠)، المترجم الشهير صاحب *الكتاب المقدس اللاتيني الرسمي*، إما أنه أخطأ اللفظة العبرية "qaran" (وتعني "أشعة الضوء") ظنا منه أنها "قرون" horns وإما أنه أعطاها عمدا ترجمة استعارية، والنتيجة أن سفر الخروج Exodus ٣٤: ٢٩ من طبعته اللاتينية *الفولجاتا* Vulgate عظيمة الأثر يجرى على هذا المنوال (Mellinkoff 1970)^(٧):

Cumque descenderet Moyses de monte Sinai,
tenebat duas tabulas testimonii, et ignorabat
quod cornuta esset facies sua ex consortio
sermonis Domini

And when Moses came down from mount Sinai,
he held two tablets of the testimony, and he
knew not that his face was horned from the
conversation of the Lord

وَكَانَ لَمَّا نَزَلَ مُوسَى مِنْ جَبَلِ سَيْنَاءَ وَلَوْحَا الشَّهَادَةِ فِي يَدَيْهِ
مُوسَى، عِنْدَ نَزْوِلِهِ مِنَ الْجَبَلِ، أَنَّ مُوسَى لَمْ يَعْلَمْ أَنَّ جِلْدَ وَجْهِهِ
صَارَ يَلْمَعُ فِي كَلَامِهِ مَعَهُ

(٧) أنا مدين للورقة البحثية للسيدة إميلي وناكر Emily Winakur طالبة خريجة جامعة واشنطن
Washington University المقدمة في فصلي. باقتباساتها من روث ملينكوف Ruth Melinkoff.

وبالتالى، يظهر موسى إلى يومنا هذا فى بعض التصاوير الشهيرة، كتمثال مايكل أنجلو Michelangelo فى كنيسة بروما (انظر الشكل ١)، على هيئة رجل ذى قرنين!^(٨)

(٨) تستدرك الترجمات العربية المتوفرة هذا الخطأ ويستخدم معظمها كلمة 'يلمع'. وفى طبعة إنجليزية أحدث من الكتاب المقدس اليهودى Jewish Bible ، *التناخ Tanakh*، أو الأسفار اليهودية المقدسة المترجمة عن المخطوطات الماسورتية العبرية القديمة يُستدرك الخطأ أيضا: " And it came to pass, when Moses came down from mount Sinai with the two tables of the testimony in Moses' hand. when he came down from the mount, that Moses 'knew not that the skin of his face sent forth beams while He talked with him. —المترجم. (The Jewish Publication Society of America, 1917).



الشكل ١. موسى ذو القرنين

(مثال ١. ١. ٣) 我是和尚打傘 [أنا راهب أستخدم مظلة.]

وفقا لمذكرات واحد من مرافقي ماو المقيمين (Li 1994:120)، كان هذا ما قاله ماو تسي تونج Mao Zedong في حديثه مع إدجار سنو Edgar Snow في ١٩٧٠.

وإذا ترجمناها حرفياً، تعنى هذه الكلمات ما وضع بين قوسين بعدها: "أنا راهب أستخدم مظلة I'm a monk using an umbrella". لكن بالنسبة لمعظم المتحدثين بالصينية كانت العبارة ستدل بوضوح على شيء آخر، حيث إنها جزء مبنون من تعبير. فعبارة الراهب هي الشطر الأول من المقولة الشعبية 和尚打傘 · 無法無天 ومعناها الحقيقي كامن في العبارة الثانية المكونة من أربع كلمات، 無法無天 [wu-fa-wu-tian]، وتعني: ليس معه القانون بالمرّة ومستهنر بالسلطة.

إن العبارتين في هذا القول يربطهما أسلوب تورية، كما يحدث بصورة شائعة في التعابير الصينية العامية، بين كلمة 髮 [fa¹] بمعنى شَعْر، وكلمة 法 [fa³] بمعنى "قانون"، مع تفاوت نغمي ضئيل فحسب بينهما (كما تشير هنا الأرقام الفوقية فيما بين القوسين). وبما أن الراهب البوذي حليق في العادة، أى 無髮 [wu-fa: بلا شعر]، وتلك العبارة تُسمع بالضبط تقريباً كأنها 無法 [wu-fa: بلا قانون]، فقد استخدم الناس التورية كأساس وبنوا عليها صورة الراهب الممسك بمظلة مُسرّعة. وإذا وجد رجل ممسك بمظلة كبيرة السماء مفصولة عن نظره، فقد نعدّه لا سماء له، ومن ثم 無天 [wu-tian: بلا سماء]. والحاصل الآن أن كلمة 天 [tian] في الصينية تحيل إلى السماء الدينية والسماء الفلكية، وبذلك المعنى مثلت كما جرى التقليد سلطة دينية أو إمبراطورية، وعليه فإن "بلا سماء" لا فرق بينها وبين "بلا دين"، أى مزدرٍ لسلطة السماء أو الإمبراطور. وليس ثمة شيء من قبيل العبارة 無天 [wu-tian: بلا سماء] بمفردها في التعبير الصينى، بل هناك عبارة من أربع علامات مجتمعة 無法無天 [wu-fa-wu-tian]، تنطق عادة بنبرة توبيخ أو اتهام جافة، خاصة من وجهة نظر أولى الأمر أو السمع والطاعة للقانون. وإذا زدنا عليها عبارة الراهب، يصير ذلك هو التعبير الشعبى المكون من ثمانى علامات، 和尚打傘 · 無法無天 [راهب يستخدم مظلة: بلا قانون

وبلا سماء]. وهى تحتفظ بالمعنى الأساسى الخاص بالاتهام أو التوبيخ، لكن قسوتها تخفت بعض الشيء باللمسة الفكاهية للتورية.

وعبر السنين، صارت العبارة ذات العلامات الأربع الأولى 和尚打傘 [راهب يستخدم مظلة] بمفردها، بدون العبارة الأساسية التالية الاتهامية، مستقرة فى العامية الصينية كمجاز شعبى يستخدم فى اتهام شخص بالعقوق. وهو ما يستقيم مع الأسلوب البلاغى الشعبى فى الموروث الصينى المسمى 歇後語 [xie-hou-yu]، والذى يتألف عادة من جزأين، أولهما عبارة مجازية وثانيهما الحامل للقصد الحقيقى ويترك فى الغالب مسكوتا عنه ومفهوما.

كان ماو تسى تونج يعرف بالضبط، طبعا، ما يتحدث عنه. وسواء أكان يومئذ إلى نفسه أو إلى نظام الحكم الذى يوجد هو على رأسه، فقد كان فخورا بحقيقة أن الضمير 我 [wo—أنا، أو كناية، نحن] لم يحترم ما كان قانونا أو سلطة فى عيون الآخرين. وبإسقاطه مجاز الراهب على نفسه، كان يبدى ما له من روح دعابة فى السخرية من الذات مع هذا المعنى الخفى المكتوم: "انظر بأى أشياء بغیضة يرمى الناس، لكن دعك منهم".

على أن مترجمته الشفوية فى تلك المناسبة، رغم أنها كانت محترفة من الدرجة الأولى، كما كان مترجمو ماو دائما، لم تكن تعرف التورية الضمنية. وكان بإمكانها سؤال ماو عما كان يرمى إليه، لكنها بدلا من ذلك اعتمدت على تخمين سريع ووصلت إلى أنه كان وصفا ذاتيا شعريا. ومستعرضة تمكنها من اللغة الراقية، نقلت وصف ماو الذاتى هكذا:

"I'm a lonely monk walking the world with a
leaky umbrella."

"أنا راهب وحيد أسير فى الدنيا بمظلة مخرومة."

وفى هذه العبارة العامرة التى أنتجتها، كانت هناك بضعة عناصر لا نعثر عليها فى أصل ماو: "وحيد"، و"أسير فى الدنيا"، و"مخرومة" كانت كلها إسهامات مجانية بغرض الإضافة إلى جزالة اللغة، بيد أن تلك العناصر غيرت طبيعة التصريح.

ونتيجة لذلك، بحسب مؤلف المذكرات، "خلص إدجار سنو ودارسون عديدون من بعده إلى أن ماو كانت لديه نظرة مأساوية مثقلة بالوحدة لنفسه".

ولابد من الاعتراف بأنه عندما تكون كمية الترجمة التى يقتضيها الأمر ضخمة، فمن المحتمّ تقريبا أن بعض الأخطاء سوف تقع. لكن هناك مزية عظيمة تميز الإنسان عن بقية الحيوانات ألا وهى قدرته على التعلم من أخطائه هو. بإمكاننا أن نحاول أن نفعل ما هو أفضل من أسلافنا لأننا نستطيع أن نتعلم من إنجازاتهم وإخفاقاتهم. والواقع أن غاية هذا الكتاب هى على وجه الدقة أن نناقش ونطور المبادئ التى قد تعيننا على إنتاج ترجمات جيدة وتفادى الأخطاء قدر المستطاع على أساس من إنجازات الماضى وأخطائه، وهى تشمل على وجه الخصوص تلك التى قمت بها أنا.

٢. بلبلة الأصوات

القضية المحورية للمترجم هى: ما الذى يحاول أن ينجزه؟ ومن الجلى أنه واضعاً لب المسألة هذا نصب عينيه، يضع ثيودور سافورى Theodore Savory (Savory 1968:50) قائمة بالعناصر الآتية كإرشادات محتملة للمترجم فى فصله "مبادئ الترجمة The Principles of Translation":

١. الترجمة لابد أن تورد كلمات الأصل.

٢. الترجمة لابد أن تورِد أفكار الأصل.
 ٣. الترجمة ينبغي أن تقرأ كعمل أصلي.
 ٤. الترجمة ينبغي أن تقرأ كترجمة.
 ٥. الترجمة ينبغي أن تعكس أسلوب الأصل.
 ٦. الترجمة ينبغي أن تَمْلِك أسلوب المترجم.
 ٧. الترجمة ينبغي أن تقرأ كعمل معاصر للأصل.
 ٨. الترجمة ينبغي أن تقرأ كعمل معاصر للمترجم.
 ٩. الترجمة بوسعها أن تضيف إلى أو تحذف من الأصل.
 ١٠. الترجمة ليس بوسعها قط أن تضيف إلى أو تحذف من الأصل.
 ١١. ترجمة الشعر ينبغي أن تكون نثرا.
 ١٢. ترجمة الشعر ينبغي أن تكون شعرا.
- ينجح سافوري في الالتفاف على تلك الثنائيات المتناقضة بالمناورة حول فكرة الأمانة مع النص الأصلي، ويختتم الفصل بطرح مؤداه أن من الواجب عمل ترجمات مختلفة للقراء المختلفين: ترجمة حرة للقراء الذين يجهلون اللغة الأصلية؛ ترجمة حرفية للطلبة الذين يتعلمون لغة الأصل؛ ترجمة "تبدو كترجمة" للقراء الذين عرفوا لغة الأصل ذات مرة لكنهم ما لبثوا أن نسوا معظم معرفتهم الأولى؛ وترجمة بها "لمسات أكاديمية متفرقة" للدارسين الذين يعرفون العمل الأصلي حق المعرفة (Savory 1968:58-59).

٣. ولاء في غير موضعه

عرض منظرون آخرون أيضا حلولاً مثل هذه، أي ترجمات مختلفة باختلاف القراء. لكن الأعمال الفنية لن تمثلها معالجات محددة الغرض. لن تكون

حكايات من شكسبير^(٩) *Tales from Shakespeare* بديلا عن شكسبير. وسوف نجد المناسبة لتأمل الترجمات المعدة بتصرف في باب قادم، لكن تركيزنا الرئيسي على ما يمكن تسميته ترجمة أدبية مضبوطة، وغابتنا الاحتفاظ بالقيمة الفنية لعمل فنى سليمة غير منقوصة. لقد ترجمت الروايات العظيمة مثل *الحرب والسلام War and Peace* و*فأوست Faust* والبحث عن الزمن الضائع *À la recherche du temps perdu* و*هونغ لو منج Hong Lou Meng* (حلم الغرفة الحمراء *The Story of the Stone*) و*Dream of the Red Chamber* (أو قصة الحجر) وأعيدت ترجمتها مرارا، لكنه لم يكن نقلا محدد الغرض إلا في أحوال نادرة. فكل ترجمة جديدة كانت محاولة لتغزو تمثيلا أقرب ما يكون إلى الأصل.

والتمثيل الدقيق هو أيضا نمط الترجمة الوحيد الذى يمكن أن يفى بالأمنيات المحتملة عند مؤلف فنان جاد. جيمس جويس على سبيل المثال، أعرب عن ذلك بمنتهى الوضوح عند ترجمة روايته *يوليسيز* فى أغسطس ١٩٣٦ بينما كان يزور كوبنهاجن. كان أحد الناشرين هناك متحمسا لنشر ترجمة دانماركية، وكانت المداولات جارية حول مترجم. وبمجرد أن نما إلى علمه أن مترجمة اسمها مدام هانسون Mrs. Hanson قد رُشحت، مرّ عليها من غير ميعاد وقال لها: "أنا جيمس جويس. فهمت أنك ستترجمين *يوليسيز*، وقد أتيت من باريس لأقول لك ألا تبدلى كلمة واحدة" (Ellmann 1983:692).

ألا تبدل كلمة واحدة! إن جويس، الذى حاز موهبة إتقان عدد من اللغات الأجنبية، كان بلا شك مدركا تماما أن الكلمات لا بد أن تبدل عند ترجمتها. فماذا يا

(٩) *حكايات من شكسبير* مجموعة من القصص المبنية على أعمال شكسبير المسرحية تلخص وتبسط أحداثها وموضوعاتها الرئيسية وتصورها بإنجليزية أسهل وأحدث، وهى مخصصة للناشئة، ظهرت فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين. من إعداد تشارلز ومارى لام Charles and Mary Lamb. —المترجم.

ترى كان يقصد بهذا المطلب اللاعقلاني في ظاهره؟ أترأه كان يقصد أن كل كلماته لابد أن تمثل بمقابلاتها في اللغة الهدف؟

سنحاول الدخول في أغوار مطلب جويس هذا المطلب النزق في ظاهر الأمر في فصولنا اللاحقة، لكننا نحتاج أولاً إلى أن نتناول ما لا يمكن أن يعنيه.

الفصل هو ما تعنيه الأمانة في الترجمة. يضع سافوري (Savory 1968:51) هذا نصب عينيه حين يبدأ محاولته لتوضيح بليلة الأصوات التي أوردناها آنفاً من خلال الدفع بالحجج الآتية:

كان هناك دائماً تأكيد للترجمة التي هي حرفية على خير وجه ممكن، تأكيد مبني على تصور مؤداه أن واجب المترجم أن يكون أميناً مع الأصل الذي بين يديه. والمترجم، بما لا يقل عن أي كاتب آخر، لا يود أن تطاله تهمة عدم الأمانة؛ لكن قبل أن يمكنه التيقن من أنه أفلت من هذا، يصير لزاماً عليه أن يضع في ذهنه بوضوح ما تتضمنه الأمانة وعلام تقوم الأمانة. إنها لا تعني ترجمة حرفية بالكلمة مقابل الكلمة، فهذه أكثر أشكال الترجمة بدائية، لا تصلح إلا للأكثر ابتدالاً ومنطوية من الأمور؛ وحتى إذا أخذنا الأمانة بهذا المعنى، ستبقى الحقيقة التي لا مفر منها وهي أن أي كلمة بأي لغة لا يمكن أن تترجم بطريقة ثابتة لا تتغير إلى الكلمة نفسها بأي لغة أخرى....

وقد رأينا من حله المذكور في نهاية القسم السابق، أنه لا يقطع شوطاً كبيراً في سبيل توضيح القضية. لكنه يوضح أن السبب الجذري لهذا الالتباس هو ولاء في المكان الخطأ قائم على ترجمة كلمة بكلمة. وتبدو اللغة مكونة من مجموعة من الكلمات، ولهذا فإن من الطبيعي أن ينظر الناس إلى الترجمة على أنها مجرد إحلال للكلمات. صحيح أن إحلال الكلمات في بعض الأحيان يخدم غرض

الترجمة، ولكن في أغلب الأحيان، حتى في "الأمر الأكثر ابتذالا ونمطية"، من شأن هذا الولاء الذي في غير محله أن يوقع المرء في مواقف مضحكة.

(مثال ١. ٣. ١) **J'aime la natation.**

I love natation.

أحب العوم.

استشهد جورج شتاينر (Steiner 1975/1998:319) بهذا من كتاب للتعبيرات الفرنسية الشائعة يعود إلى سنة ١٩٦٢. الكلمة المفتاحية هنا "natation" لم تبدل في الحقيقة. ولكن هل من ناطقين أصليين باللغة الإنجليزية كانوا سيقولون "natation" قاصدين السباحة swimming، بالرغم من وجود هذه الكلمة في القاموس؟ لا عجب أن يدعو شتاينر الترجمة "طائشة طيشا خفيفا". ولا شك في أنه ما من مؤلف يود أن يرى عمله مترجما إلى شيء طائش، طيشا خفيفا أو عنيفا، على الرغم من تطابقه الواضح مع الكلمات الأصلية.

إن "natation" في الواقع ليست حالة سيئة جدا: هي فقط "طائشة" لأن الكلمة في النهاية استخدمت في الإنجليزية بالمعنى الصحيح. ورُب كلمة تبدو هي نفسها شكلا ولكنها تحيل فعلا إلى شيء مختلف نوعا ما يمكنها أن توقع الارتباك. أحد الأمثلة التي قدمتها في كتاب *عن الترجمة* (Jin and) *On Translation* (Nida 1984:54) هي 手紙، وهي كلمة تبدو علاماتها متطابقة في الصينية واليابانية، وإن كان نطقها مختلفا. ولكن هذه الكلمة تنطق باليابانية "tegami"، وتعني "خطاب" (رسالة مكتوبة)، بينما تنطق بالصينية "shouzhi" وتشير إلى ورق الحمام! والواقع أن 'الصدقات الكاذبات' يمكن أن يصبحن مزعجات في الترجمة.

ويمكن أن تتجم عواقب وخيمة عن معاملة هذا الزوج من الكلمات كأنه متطابق. وهذا ما حدث عندما نقل أحد المترجمين الفعل الفرنسي "demander" ببساطة إلى الكلمة الإنجليزية "demand"، كما ذكرت أيضا في *عن الترجمة*.

كانت الكلمة الفرنسية تعنى "يطلب" ليس إلا، فى كلمة ألقيت فى المحادثات رفيعة المستوى توطئة لتشكيل عصبه الأمم بعد الحرب العالمية الأولى، لكن التصريحات الصحفية الإنجليزية طلعت علينا بكلمة "demand : يطالب" وأعطت القراء الأمريكيين انطباعا بأن الفرنسيين يملّون مطالب متغطرة. وكان ذلك أحد العوامل التى أسهمت فى رد الفعل السلبى العام إزاء عصبه الأمم.

و'الصادقات الكاذبات' المتطابقات شكلا أندر وجودا فيما بين اللغات التى لا تمت بصلة إلى بعضها، مثل الإنجليزية والصينية، حيث إن بين مفرداتهما بونا شاسعا من الناحية الإملائية الهجائية والقرائية الصوتية. لكن حتى الكلمات الأجنبية القليلة التى دخلت فى لغة كاستعارات ستتخذ دائما نطاقا من المعانى يختلف عنه فى لغتها الأصلية. فـ "wok"، مثلا، وهى استعارة من الصينية، تشير فى الإنجليزية فقط إلى تشكيلة أوعية الطبخ التى على هيئة الأوانى، بينما أصلها الصينى [guo] 鍋 اصطلاح جامع يشمل كل تشكيلات الأوعية والأباريق. وتشير "poker" إلى لعبة ورق بعينها فى الإنجليزية، لكن عندما استعارتها الصينية، ويقال لها 撲克 [pu-ke]، صار اللفظ يدل على أوراق اللعب نفسها، سواء أكانت تستعمل فى لعبة بوكر أم لا.

ومع ذلك فحتى حينما لا تكون ثمة أزواج تذكر متطابقة فى الظاهر، ينزع العقل غير المدرب إلى التفكير بالفطرة فى اللغات الأخرى باعتبارها كيانا من كلمات هى مقابلات للكلمات فى لغة الواحد منا. وهذا ما حدث لسيدة صينية محترمة تعيش فى كاليفورنيا فى مناسبة اجتماعية فى عقد ١٩٥٠.

(مثال ١. ٣. ٢) "water: ماء" و "wind: ريح"

وبعد، فلا بد أن "water: ماء" واحدة من أكثر الألفاظ ابتذالا، وإن وجدت أى أزواج من الكلمات فى الصينية والإنجليزية يتعرف عليها عموم الناس كـ 'مقابلات'،

فلا بد أن واحدا منها "water" 水 [shui]. فهما يسلكان كزوج فى معظم الأحوال: لو سمعت أحدهم يصيح "Water!" وترجمتها إلى 水، فإننا نتوقع لك فرصا جيدة فى الإصابة. لكن تلك السيدة الصينية المحترمة، وهى حرم أستاذ صينى شهير، تحدثت عن "الماء" بذلك المعنى عبر تعليق بسيط، وعندئذ صدمت ضيوفها حقا.

لقد كانت تضيق بعض الزوار الأمريكيين، ولما انتهوا من تناول لذيذ الأصناف، نهضت وقالت، بابتسامة ساحرة: "You sit here; I will make water: اقعِدوا هنا؛ هاعمل مِية [= سأتبول]" (١٠)

لقد كانت تترجم ذهنيا ديباجة ودية جدا إذ تستعملها مضيضة صينية بعد العشاء: 你們坐著，我去做水 [ni-men zuo-zhe, wo qu zuo-shui]. هذه لفظة مهذبة لمنع الضيوف من إساءة تفسير حركتها وهى تغادر المائدة لتحضر لهم الشاي أو القهوة. 做水 (أو ربما 坐水، وينطق كلاهما zuo-shui) هى عبارة يكتينية لهجية تعنى "يضع غلاية ماء ليغليها فوق النار". كل هذا كان يغدو لائقا ولطيفا جملة وتفصيلا فى تلك المناسبة لو كانت البيئة صينية، لكن ترجمتها 'الأمينة' أوقعتها فى مشكلة لأن المقابلات الإنجليزية التى اختارتها سلكت فى البيئة الإنجليزية بطريقة مغايرة جذريا للطريقة التى سلكت بها أصولها فى بيئة صينية. حتى الجزء الأول، 你們坐著 [ni-men zuo-zhe: اقعِدوا هنا] كان غريبا، ويبدو كأنه أمر لإبقاء أطفال أشقياء متسمرين فى مقاعدهم، لكن الجزء الثانى طبعا 我去做水 [wo qu zuo-shui: هاروح أعمل مِية] هو الذى كان صادما. فعلى الرغم من أن "make أعمل" و"water ماء" قد يُعدَّان مقابلين لـ 做 [zuo] و 水 [shui]، تصادف لسوء الحظ أن العبارة الإنجليزية "make wate" تعبير سوقي

(١٠) أنا مدين لصديقتى مدام هانز فرانكل Mrs. Hans Frankel بهذه القصة الحقيقية، التى وقعت فى كاليفورنيا فى وقت ما بعد الحرب العالمية الثانية.

إلى أقصى حد يمكن تخيله إذ تتفوه به سيدة محترمة في هذه المناسبة أيا كان المشار إليه بفعل ذلك، ما بالك وهو عن نفسها.

وتقع حالة معكوسة اجتماعيا في ترجمة بيرل بك Pearl Buck الإنجليزية للرواية الصينية الشهيرة [shui hu] 水滸 أو حافة المياه *Water Margin*، التي جعلتها بك كل البشر إخوة *All Men Are Brothers*. قد تُعد الكلمة الصينية 屁 [pi] مقابلا لكلمتي "wind: ريح، و fart: فساء" الإنجليزيتين، والاصطلاح 放屁 [fang-pi] مقابلا للاصطلاح الإنجليزي "break wind: يخرج ريجا". على أن هذا الاصطلاح يستعمل بصورة شائعة في الصينية الدارجة كرد لاذع في منتهى قلة الأدب، حيث يدل على شيء من قبيل "هراء" أو "زبالة" لكنه ينطق دائما كلفظ أشد في سوقيته المهيئة. وبما أن هذا الضرب من اللغة الفظة يأتي بشكل طبيعي نوعا ما بالنسبة لرجل مثل بطل الرواية حاد الطبع وو سونج Wu Song (武松)، فإن [fang-pi] "放屁" هو ما يلقيه في وجه صاحب المطعم عندما ينفذ صبره حيال إجابة منه، وهكذا:

武行者心中要吃，那裏聽他分
說，一片聲喝道：“放屁，放屁！”
(Shi 14th century Vol. I:396)

وفي ترجمتين إنجليزيتين نشرتا في عام ١٩٣٠، عومل هذا الاهتياج الفظ على نحو شديد التباين:

(الترجمة الأولى)

But Wu Song would not listen to this as he wanted something to eat, so he swore at the man. (Jackson tr. 1937:437)

لكن وو سونج لم يكن لينصت إلى هذا إذ أراد
شيئا يأكله، فوجّه السباب إلى الرجل.

(الترجمة الثانية)

Now Wu the priest longed much in his heart to
eat, and so how could he be willing to listen to
this explanation? He bellowed forth, "Pass your
wind—Pass your wind!" (Buck tr. 1939:544)

والحال أن وو الكاهن جاش فؤاده بالشوق للأكل، فكيف به
إذن يرغب في الإنصات إلى هذا الشرح؟ رفع صوته وأخذ
يجأر، "أخرج ريحك—أخرج ريحك!"

بالمقارنة، تحمل الترجمة الثانية لـ بك كثيرا من العنف الأصلي بما يفوق
الأولى، التي بالغت في تليين الوصف بحيث تبدد انفعال وو إلى حد ما. لكن كلمات
بك تبدو مقيدة بشيء ذي طبيعة غير إنجليزية. وربما تصور القراء أن الأسلوب
يعكس اللغة الصينية العتيقة، لأن تعبيرات مثل "longed much in his heart to
eat: جاش فؤاده بالشوق إلى الأكل" و "how could he be willing to listen
to this explanation: فكيف به إذن يرغب في الإنصات إلى هذا الشرح" تردد
فيما يبدو صدى عصر بعيد. لكن ذلك صدى وهمي. فمع أن الرواية مكتوبة في
حوالي بداية عهد أسرة مينج Ming (تأسس حكمها في ١٣٦٨)، تقريبا في نفس
زمن تشوسر Chaucer (١٣٤٠-١٤٠٠)، إلا أن لغة شويهو Shuihu لا تشترك
بالنسبة لمتحدث الصينية في العصر الحديث في كثير أو قليل مع لغة تشوسر
المستغلقة العتيقة بالنسبة لقراء الإنجليزية اليوم. ومن الممكن جدا أن تصدر قطعة

كـهـذه عـن كـاتـب صـينـى فـى بـواكـير القـرن العـشرـين و سـتـكون سـهـلـة الفـهـم عـلـى أـى تـلـمـيـذ مـن تـلـامـيـذ الـيـوم لـغـتـه الأم هـى الصـينـيـة. (أنا نـفـسـى قـرأت الرـوايـة كـامـلـة عـندما كـنت فـى حـوالـى العـاشـرة). إـن الغـرابـة الأسـلوبيـة للـترجـمـة تـرتبـت فـى الحـقيـقـة عـلـى الـاحـتـفـاظ بـخـصائـص نحـويـة صـينـيـة إـنْ كـانـت طـبيـعيـة لـدى المـتـحدـث الصـينـى فـهـى غـير طـبيـعيـة فـى الإنـجـليـزيـة. أما الحـرقـيـة الفـاقـعـة فـى هـذه القـطـعـة فـهـى عـبارـة " Pass your wind—أخـرج رـيـحـك—أخـرج رـيـحـك!". إـذ بـينـما تـجـردُ رـد و و سـونـج اللـاذع مـن طـابعـه العـنـيف، تـصـير فـعل أـمر عـبـثـيا أو مـضحـكا، الشـئـى الـذى لـم تـكن لـنـكتـبـه أدـبيـة مُجـيـدـة مـثـل پـيرـل بـك الحـائـزـة عـلى جـائـزـتى نوبـل وپـولـيـتـزـر لو لـم تـشـعر أـنـها مـقـيدـة بـوثـاق. و التـرجـمـة المـقـتـرـحـة التـالـيـة، الـتى صـيـغت بـإرـشـاد مـن الأسـتـاذ مـكـنـوتـون، تـمـثـل هـذا الشـذـرة مـن النـص و بـأسـلـوب أـقـرب إـلى الأـصـل، و لـعلـها فـى الـوقـت نـفـسـه كـانـت أـيـضـا أـقـرب لـما كـان سـيـكـتـبـه كـاتـب إنـجـليـزى ذـو تـجـرـبـة بـدون ذـلك القـيد:

In his great impatience to eat, Wu the priest
simply refused to listen. "Bullshit!" he bellowed.
"Bullshit!"

فـى تـلـفـهـه الشـديـد عـلى الأـكل، أبـى و و الكـاهـن بـيـسـاطـة أـن
يـنـصـت. "خـراء!" جـأـر. "خـراء!"

كـان مـن المـمـكـن أـن نـحـقـق نـوعـا مـن الحـل الـوسـط عـن طـريـق اسـتـبـدال
"bullshit: خـراء" بـ "empty wind: قـبـض الـريـح" أو "hot air: كـلام فـى
الـهـواء"، و الـتى كـانـت أـيـضـا سـتـبـقى أكـثـر مـروـنـة فـى بـناء الجـمـلـة الإنـجـليـزيـة مـن " pass
your wind: أخـرج رـيـحـك" عـند بـك. و مـع ذـلك فـحـتى تـلك التـعـبـيرـات الإنـجـليـزيـة
كـانـت سـتـغـدو خـفـيـفـة و بـائـخـة فـوق الحـد بـالنـسـبـة لـشـخـصـيـة و و الكـاهـن بـمزـاجـه الحـاد فـى
تـلك المـنـاسـبـة بـعـيـنـها. ذـلك أـن كـلمـة "wind: رـيـح" فـى عـبارـة "empty wind: قـبـض

الريح" تحولت إلى معنى "كلام بلا معنى أو عديم الجدوى"، وهو معنى تتماس معه بصورة هامشية فقط بالكاد الكلمة الصينية 屁 [pi]، ذات النطاق الدلالي الأضيق كثيرا. من الجائز أن هذه الصلة الدلالية الهامشية هي ما أدى بـ بك إلى اختيار "wind pass: يخرج ريحا" كمقابل للبذاءة الصينية في مرات ظهورها العديدة عبر الرواية. وهذا المقابل الموضوعي يكون له أحيانا معنى ما بفضل ذلك التداخل الدلالي الطفيف، حتى بالرغم من أنها قد تظل تسبب بعض الارتباك من الناحية النحوية، مثلا "This talk is only passing wind of court runners": هذا الكلام مجرد إخراج ريح من عدائي الملعب" (Buck 1939:354) مقابل 這話卻似放屁 (Shi 14th century:258)؛ "When you were home, "who dared to come near and pass his wind? عندما كنت في المنزل، من الذي جرؤ على الاقتراب وإخراج ريحه؟" (Buck 1939:391) مقابل He is passing " (Shi 14th century:285) 你在家時，誰敢來放個屁 his wind off: إنه يخرج ريحه" (Buck 1939:502) مقابل 在那裏放屁 (Shi 14th century:366).

بصور سافورى الترجمة الحرفية كلمة بكلمة على أنها "أكثر أشكال الترجمة بدائية، لا تصلح إلا للأكثر ابتدالا ونمطية من الأمور". وربما لا شيء أكثر ابتدالا ونمطية من "ماء" و"ريح" في هذه المواقف، لكن طريقة الكلمة بكلمة أدت إلى نتائج يرثى لها. وكل هذا بفعل قيد الكلمات، ونتيجة للفكرة الغريزية بأن الأمانة في الترجمة تقوم على إحلال الكلمات المقابلة. ونحن في سبيلنا، في الفصل التالي، إلى أن نناقش بالضبط لماذا هي وهم، ولكن ليس قبل تعديل قولي السابق الذي يشير إلى كون هذا الوهم فطرة العقل غير المدرب. أجل، إن أى شخص يخوض فى لغتين أو أكثر بدون شيء من التدريب، نظريا كان أم عمليا، على التناظر المعقد بين أنظمتها الدلالية (وغيرها) معرض بالذات للفخاخ من النوع الذى ضربنا أمثلته. غير أنه لزام على أن أؤكد أن الفخ سيبقى موجودا دائما أمام معظم الناس، ومن ضمنهم أولئك المتحصنون بالمعرفة النظرية وكذلك بالخبرة العملية. وستشهد على ذلك بعض الأخطاء التى ارتكبتها (كما سأذكر لاحقا) على الرغم من عملى

البحثى المركز إلى حد ما فى الموضوع. لكننى متأكد أننى كنت سأرتكب المزيد من هذه الأخطاء لولا عملى ذاك، ربما بما يكفى لهدم كل ترجمة قمت بها عبر عشرات السنين.

وبينما قد ينظر إلى هذا النوع من عقليات المترجمين كشىء يجب الاختراس منه فى أنشطة الترجمة فى عصرنا الحديث، فمن السهل أن نفهم كيف كان بالفعل هو الأمر الطبيعى فى المراحل المبكرة من تاريخ العالم. وبصورة حتمية، فإن أولئك العديد من المترجمين الأوائل وجدوا أن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، ألا ينتجوا ترجمات تتنازل عن شىء من وضوح المعنى أو الجودة الفنية. ولم يكن أمامهم خيار آخر، ولكن بدا أنه لا مفر من إنتاج أى شىء أفضل من تلك النصوص المرتبكة أو حتى المغلفة فى اللغة الهدف. وسلم الناس بهذه الترجمات على أنها شر لابد منه، لأنه فى غير هذه الحالة سيبدو الأمر خيانة. وهذا الإحساس العاجز حيال قيد الكلمات مصور بشكل حى فى البكائيات التى يقتبسها نيدا (Nida 1964:13) من رجل الدولة والخطيب الرومانى العظيم شيشرون Cicero وهو يكتب فى القرن الأول ق.م. عن ترجمة أعمال المؤلفين الإغريق إلى اللاتينية:

...صعب أن تحافظ فى ترجمة على سحر التعبيرات التى هى فى لغة أخرى موفقة خير توفيق. ...فإن أنا نقلت كلمة مقابل كلمة، سوف تبدو النتيجة سقيمة، وإن كنت محكوما بالضرورة فغيرت شيئا فى الترتيب أو الصياغة، سأبدو خارجا عن وظيفة المترجم.

٤. خارج القيد

ظهر اتجاه تاريخى هام للخروج من القيد فى أوروبا القرن السابع عشر والثامن عشر، اتخذت ثماره اسم 'الخائنات الجميلات' *les belles infidèles*.

وقد عقد حكيم أوروبي من تلك الأزمنة مقارنة بين الترجمة وفكرة العشيقات: "الترجمات مثل العشيقات: الجميلات منهن لسن مخلصات، أما المخلصات منهن فلسن جميلات" (Davis 1996:31). كانت تلك الكلمات ستؤخذ اليوم بلا شك على محمل ذكوري، لكنها تُظهر التساؤم العميق بخصوص جودة الترجمة في تلك العصور وتوحي بالمهرب الوحيد الذي قد يجده بعض المترجمين من المعضلة.

"إذا كان على المرء أن يضطلع بترجمة **پندار** Pindar كلمة بكلمة"، قال **أبراهام كولي** Abraham Cowley شاعر القرن السابع عشر الإنجليزي (Nida 1964:17) عندما نقل بعض أشعار الشاعر الإغريقي القديم إلى الإنجليزية، "سيُظنُّ أن مجنوناً قام بترجمة مجنون آخر؛ كما قد يبدو، عندما يقرأ شخص لا يفهم الأصل، ترجمته اللفظية إلى النثر اللاتيني التي لا مزيد عليها في الخرق فيما يبدو... لقد قمت في أنشودتي **پندار** هاتين، بأخذ وترك وإضافة ما أشاء؛ جاعلاً هدفى ليس إخبار القارئ بما تحدث به على وجه الدقة، بل ماذا كانت طريقته ومنواله في القول".

لقد كان إعلاننا للتمرد من قبل شاعر ضد ولاء كفيل بتقييد حريته في إنتاج نصوص مُرضية فنياً. وكان المترجمون من أمثاله يرون خيراً لهم أن يكونوا عديمي الولاء للمصدر فينتجوا نصاً من شأنه إرضاء ذائقتهم هم. ولهذا الغرض كانوا على استعداد للتضحية بتلك العناصر في النص المصدر التي وجدوها متنافرة مع تلك الذائقة، أو لأن يستبدلوا بها أشياء قد لا تتوافق مع روح الأصل أو نكهته الفنية.

وقد مكنهم إصرارهم على تحرير أنفسهم من القيد من إطلاق العنان لمواهبهم الفنية وإنتاج الأعمال الرفيعة التي جرت العادة على اعتبارها ترجمات عظيمة. أشهر الأمثلة على تلك الفئة هي ترجمة إدوارد فيتزجيرالد Edward FitzGerald لـ **رباعيات Rubaiyat** عمر الخيام في القرن التاسع عشر

وترجمات عزرا پاوند للشعر الصينى فى بدايات القرن العشرين. ولا بد من الاعتراف بأن تلك الأعمال لعبت أدواراً مهمة فى المشاهد الأدبية التى ظهرت فيها. ويقدر أن *رباعيات فيتزجيرالد* قد باعت نسخاً أكثر من أى كتاب آخر من الشعر الإنجليزى طبع على الإطلاق (Davis 1996:31). واستحوذت مجموعة عزرا پاوند من الأشعار الصينية القديمة *كاثاى* ^(١١) *Cathay* على قلوب الشعراء والقراء بوجه عام بمجرد أن طبعت فى ١٩١٥. "القصائد التى فى *كاثاى* هى أشياء فى غاية الجمال"، قال *فورد مادوكس هيوغر* Ford Madox Hueffer، كما جاء نقلاً عنه فى كتاب *عزرا پاوند: أوزانه وشعره* Ezra Pound: His Metric and Poetry لـ ت س إليوت T. S. Eliot الصادر فى سنة ١٩١٧ (Yip 1969:3). وإحدى القصائد التى قام بترجمتها من لى باى Li Bai، أكثر شاعر محبوب من العصر الذهبى للأشعار الغنائية الصينية، "زوجة تاجر النهر: رسالة The River Merchant's Wife: a Letter" (ويتصادف أنها مثال مهم وسنناقشه فى فصلنا الثالث) نالت التقريظ فى الولايات المتحدة باعتبارها "أجمل قصيدة إنجليزية فى أمريكا القرن العشرين" (Jin 1998a:30; 1998b:27). وقد حدث نفس الشيء فى الصين. ترجم *لن شو* Lin Shu (١٨٥٢-١٩٢٤) ١٧٠ رواية غريبة، أصبح بعضها رائجاً للغاية بين القراء الصينيين فى ذلك الزمن، مثل *ديفيد كوبرفيلد* David Copperfield لـ *تشارلز ديكنز* Charles Dickens (والتي أسماها *لن* 塊肉餘生記، *حياة يتيم*).

ولا شك فى أن أولئك المترجمين ما كانوا لينجحوا على هذا النحو إن لم يحرروا مواهبهم من طغيان الولاء المقيد بالكلمة. ولعل هذه النقطة يمكن جلوها بأفضل صورة من خلال ترجمة پاوند لقصيدة أخرى لـ لى باى، "فى وداع منج

(١١) كاثاى اسم قديم للصين. — المترجم.

On Seeing Off Meng Haoran at the هاوران عند برج اللقلق الأصفر
."Yellow Crane Tower

(مثال ١. ٤. ١)

黃鶴樓送孟浩然之廣陵

李白

故人西辭黃鶴樓，

煙花三月下揚州。

孤帆遠影碧空盡，

唯見長江天際流。(Xiao *et al* 1998:300)

Separation on the River Kiang

—(English Translation by Ezra Pound)

Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,

The smoke-flowers are blurred over the river.

His lone sail blots the far sky.

And now I see only the river,

The long Kiang, reaching heaven.

—By Raihaku. (Yip 1969:213)

فراق على نهر كيانج

— (الترجمة الإنجليزية لـ عزرا پاوند)

كو-چن يتجه غربا من كو-كاكو-رو،

أزهار الدخان مضببة فوق النهر.

شراعه الوحيد نقطة في السماء البعيدة.

والآن لا أرى إلا النهر،

كيانج الطويل، بالغا السماوات.

— تأليف رايهاكو.

إذا قارن المرء بين ترجمة پاوند والصورة التوضيحية (انظر الشكل ٢ -

من Xiao et al 1988:301)، التي رسمها مصوّر من عصر أسرة كنج Qing وعليها نسخة من فن الخط لقصيدة لى الأصلية في ركنها، لا يملك المرء إلا أن يُعجب بـ پاوند لإمساكه بجمال القصيدة رغم أخطائه وعدم دقته. وكل العبارات الثلاث الأولى التي يتكون منها السطر الأول من الأصل حُرّفت في سطر پاوند "Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro: كو-چن يتجه غربا من كو-كاكو-رو". و "يتجه غربا" مجرد إساءة فهم: كان پاوند يتابع محقق النص الصيني [إرنست فرنسيسكو] فينوللوسا [Ernest Francisco] Fenollosa، الذي لم يفهم أن العبارة الصينية 片辭 [xi-ci]: مغادرة الغرب] تعنى "وداعا للغرب"، ومن ثم

فى الواقع "يتجه شرقا". وبتسمية 黄鶴樓 *hunag-he-lou* —برج اللقلق الأصفر] "كو-كاكو-رو *Ko-kaku-ro*"، كان پاوند ببساطة يفعل الشيء الأسهل له، مستخدما تدوين فينوللوسا لعلامات أصوات اسم المنطقة كما نطقه المدرس الذى علمه اليابانية (بفضل نفس الكتابة الصوتية الملتوية، أصبحت لى باى أو لى پو "رايهاكو *Raihaku*".) لكن التحريف الآخر، "كو-چن *Ko-jen*"، وتحريفين آخرين فى السطور الأخرى شديدة الشبه بما قال كولى إنه فعله مع پندار.



الشكل ٢. رسم توضيحي من عصر أسرة كنج للقصيدة التى ترجمها پاوند

من هوامش فينوللوسا التي استأنس بها پاوند عند اشتغاله على الشعر الصيني، من الواضح أنه عرف أن "كو-چن Ko-jen" ليست اسما، بل هي نطق (ياپانى مرة أخرى) للعلامات الصينية 故人 [gu-ren]، والتي تُورد الهوامش البرشامة المقابلة لها "old acquaintance: أحد المعارف القدامى". والظاهر أن پاوند وجد هذه العبارة الوصفية باهتة أكثر من اللازم بالنسبة للقصيدة واستبدل بها أصواتا (بالنطق الياباني، طبعا) للعلامات الصينية، قالبا إياها اسما شخصا. إنه تشويه متعمد، ارتكبه "فيما يبدو بعينين مفتوحتين"، كما يصفه هيو كِـنر Hugh Kenner (1971:204)، وهذا شيء ما كان لمترجم أمين للنص أن يفعله. وقد دافع عن ذلك بعض الأساتذة، وإي-لم-يب Wai-lim Yip (1969:140) مثلا، على أرضية المؤثرات الموسيقية ("Ko-jin" تتسجم مع "goes" و"Ko-kaku-ro")، ولكن ربما كان هناك سبب أقوى يتمثل في التوافق الذي يمنحه هذا الاسم الشخصى مع ممارسة المتحدثين الأصليين بالإنجليزية في مثل هذه الحالة. إنه يضيف على البيت مباشرة حميمية دافئة، لم يكن بوسع أى ألفاظ وصفية توليدها والتي هي على نحو مدهش قريبة من أسلوب بيت لي باي بلفظه الصينى الشعري على نحو فريد 故人 [gu-ren]، الشيء الذى لم يكن بمقدور المقابل النمطى "my old friend: صديقى القديم"، رغم أنه قريب تماما من الناحية الدلالية، أن يمثله أفضل كثيرا من عبارة فينوللوسا "old acquaintance: أحد المعارف القدامى".

وعلى نفس المنوال، تتخذ "كيانج Kiang" فى العنوان والبيت الأخير شكل اسم علم، ألا وهو الخاص بالنهر المذكور فى القصيدة، رغم أن هوامش فينوللوسا تفسر الكلمة الصينية 江 [jian] بالكلمة الإنجليزية "river: نهر". ورغم أن هذا يحول الاسم الإنجليزى للنهر فى العنوان إلى نكتة مضحكة (فـ "نهر كيانج" تعنى "نهر النهر" لأى شخص ملّم بأى قدر من الصينية)، إلا أنها تصنع معنى معجزا فى البيت الأخير، المشطور إلى شبهى بيت بفضل حس پاوند القدير للشكل الشعري.

ومنفصلاً عن "النهر the river"، يظهر "كيانج الطويل the long Kiang" الآن كتكرار تأكيدى انتقالاً إلى قفلة جميلة، على نحو لا يخالف الأصل الصينى. (ربما تكمن المشكلة الحقيقية فى البيت الأخير فى "reaching heaven: بالغاً السماوات"، لكن تلك قد تكون مشكوكاً فيها ليس كاختلاق، بل كتفسير للأصل قابل للنقاش).

"أكثر اقتراباً من اقتراب الرباعيات"، هذا ما ينصّ عليه تقييم پاوند (Kenner 1971:206) لترجمته نفسها. والجهود التى بذلها ليكون قريباً من الأصل جلية تماماً حتى من هذا المثال البسيط. مع ذلك فإن بعض اختياراته تبين اتجاهها واضحاً إلى التخلّى عن الأمانة عمداً من أجل 'الجمال'، أى هدف كولى المعلن. وربما اعترض الأشخاص الذين يعزّون أهمية خاصة إلى هذه الملامح الشكلية فى النظم كعدد الأبيات والقوافى على شعره الحر كذلك كمساس بجمال الأصل.

وقد ينظر إلى هذا على أنه أفضل نوع من 'الترجمة الحرة'، طالما أن المترجم يبذل جهداً، على العمل ككل، لبيدع شيئاً بوسعه تمثيل الأصل فى اللغة الجديدة. على أن هناك ما يسمى بترجمات هى 'حرة' إلى درجة أن 'الترجمة' قد لا تبقى التصنيف الصحيح لها، كما سأناقش بإيجاز أدناه.

٥. خارج الحدود

إليك هذه الفقرة الختامية من *مزرعة الحيوان Animal Farm* — جورج أورويل George Orwell (1946:128):

(مثال ١.٥.١)

صاح اثنا عشر صوتا فى غضب، وكانت كلها متشابهة. ولم يعد هناك الآن مجال للسؤال عما حدث لوجوه الخنازير. أخذت المخلوقات التى بالخارج تنقل أنظارها من خنزير إلى إنسان، ومن إنسان إلى خنزير، ومن خنزير إلى إنسان مرة أخرى؛ ولكن كان قد صار من المستحيل أن تعرف هذا من ذلك.

وفى ترجمة صينية طبعت فى تايوان سنة ١٩٧٢، ضوعف هذا إلى ثمانى فقرات. ولا تنتهى حكاية أورويل الرمزية الحديثة الشهيرة المروية على لسان الحيوان فى الترجمة الصينية بالمخلوقات البائسة خارج حجرة الاجتماعات وهى تشاهد فى ذهول صامت تغير خلقة الخنازير الطغاة. إنها تتور غضبا، تريد أن تتمرد، وتتساءل عما إذا كان ينبغى تسمية فعلها هبة أم ثورة أم ثورة مضادة، وبعد مجادلات عالية الصوت من جاو يامنغ Gao Yaming (تسمية المترجم لـ كلوفر Clover، الفرسة العجوز)، تتفق على الهدف: قتل ناپولى Napoli (تسمية المترجم لـ ناپليون Napoleon، الخنزير القيادى). لكن بمجرد أن توشك على الهجوم، يشن ناپولى هجوما شرسا عليها مع قطع كلابه الضخمة، موقعا خسائر فادحة. وتصاب جاو يامنغ بجراح قاتلة، لكنها قبل أن تموت تستطيع أن تتنبأ بأن ناپولى لن يقدر على قتل كل الحيوانات، وأن الشمس ستشرق ثانية وأن الحقيقة ستسود.

ومهما كان ما دفع من يسمى بمترجم إلى فعل هذا، فتلك بالقطع قصة مختلفة عن تلك الخاصة بالعمل الأصىلى. وربما وجد ختام جورج أورويل استسلاميا فوق الحد، وليوافق الأمر ذائقته الخاصة، أضيفت انتفاضة عنيفة ونهاية مأساوية مزخرفة بشعاع من الأمل البراق. وما أراه هو أن هذا الهيجان الحماسى السياسى لا يقوى بل يضعف الهجاء الأصىلى الذى قصده جورج أورويل، الذى

ربما كان سيغضب إذا كان بمقدوره قراءة ذلك. أمّا أن نناقش ما إذا كان التغيير للأفضل أم للأسوأ فتلك حقا نقطة جانبية: هذه لم تعد ترجمة، بل هي إعداد بتصرف.

وربما كانت الأعمال المعدة بتصرف ستوجد دائما. وهناك سوابق شهيرة، مثل بعض مسرحيات شكسبير. وبين ظهرانينا صار ديوان *بيولف* *Beowulf* لـ شيمس هيني Seamus Heaney من الكتب الأكثر مبيعا. ومهما يكن من شيء فقد يبدو أن الأكرم للمعدّ هو أن يشير إشارة واضحة إلى أنه لا يترجم في الحقيقة، مثلما فعل هيني تقريبا، الذي شرح أن عمله كان "حوالي ثلث من هيني، ثلثين من 'حق النص عليه'، ومن ثم فهو مزج بين المؤلف المجهول والشاعر المعاصر"، بحسب كاتب صحفى. (Gussow 2000:B1 ff)

وبما أن هذا اتجاه يقصّر عن نطاق الترجمة بالمعنى الصحيح أو يتجاوزه، فإننا لن نناقشه أكثر من هذا في أى موضع آخر من الكتاب.

وسنمر على القليل من النقاط البارزة في تاريخ الترجمة في الفصل التالى دون الخوض في تفاصيل كثيرة. وثمة تلخيص مبسّط للغاية فى فصل "القيام بالمهمة Tackling the Task" فى كتاب *عن الترجمة* (Jin and Nida 1984:16) مؤداه أن تاريخ الترجمة يتألف، بوجه عام، من تناوب بين الحرفيّة والحرية غير المقيدة. وكما أوضحنا فى هذا المدخل، فإن ذلك فى جوهره صراع بين ولائين: ولاء لكلمات الأصل وولاء لذائقة المترجم الخاصة، الذى يقف غالبا وراء محاولات الإفلات من قيد الكلمات. وعلينا أن نبحث عن نهج مناسب من خلال حل واقعى لهذا الصراع.

الفصل الثانى

مثل عليا ووقائع

١. جهود بطولية

منذ أن صارت الترجمة حاجة كبرى للمجتمع البشرى، أسهمت جهود الموهوبين والمجتهدين فى تسوية ذلك الصراع بين الولاءين. وتُنسب المحاولة المهمة الأولى لترجمة مسئولة فى الغرب عادة إلى مبدأ شيشرون القائل بعدم الترجمة كلمة مقابل كلمة، بل الترجمة معنى مقابل معنى (٤٦ ق.م.) (Steiner 1975/1998:248). أما الكاهن البوذى الصينى البطولى شوان زانج Xuan Zang (玄奘 ٦٠٢-٦٦٤) من عصر أسرة تانج Tang، الذى صيغت رحلته العجيبة إلى الهند سعيا وراء السوترات sutras الأصلية [النصوص البوذية التراثية] صياغة قصصية فيما بعد فى الرواية الكلاسيكية 西遊記 (الرحلة إلى الغرب)^(١٢) *The Journey to the West*)، فقد زاد الهدف وضوحا. إذ نصّ على مبدأين إرشاديين لترجمة السوترات التى جلبها عائدا من الهند: 既須求真、又須喻俗. أى إنه لابد أن تكون الترجمة فى آن واحد صادقة (أمانة مع الأصل؟) ومفهومة لعامة الناس.

وكان الفرنسى إتيين دوليه Etienne Dolet (١٥٠٩-١٥٤٦) هو أول من لخص مبادئ الترجمة تحت خمسة خطوط عريضة (Nida⁽¹³⁾ 1964:15-16):

(١٢) ترجمها إلى الإنجليزية أنتونى سى يو (Anthony C. Yu. The Univ. of Chicago Press, 1980)؛ وترجمها أيضا بشكل مختصر آرثر ويلي Arthur Waley بعنوان القرد Monkey. (١٣) كلام نيدا المعادة صياغته اعتمادا على كاري (Cary 1955:17-20).

١. لابد أن يفهم المترجم تماما محتوى ومقصد المؤلف الذى يترجمه.
 ٢. ينبغى أن يمتلك المترجم معرفة تامة باللغة التى يترجم منها، ومعرفة ممتازة كذلك باللغة التى يترجم إليها.
 ٣. ينبغى أن يتجنب المترجم الترجمة كلمة مقابل كلمة، لأن اللجوء إليها يقوض معنى الأصل ويدمر جمال التعبير.
 ٤. ينبغى أن تستخدم الترجمة صيغ الكلام المستخدمة فى الاستعمال اللغوى الشائع.
 ٥. بالنسبة لاختيار وترتيب كلماته، ينبغى أن ينتج المترجم تأثيرا كليا على المجل مع 'جو عام' ملائم.
- والجديد فى مبادئ دوليه هو الاشتراط المذكور بوضوح عن التأثير. المبدأ الثالث هو ترديد لمبدأ "معنى مقابل معنى" عند شيشرون، لكن كلا من الرابع والخامس يخاطبان قابلية الفهم والتأثير على القارئ. وهذان قريبان جدا من المبادئ التى نحاول أن نرسخها، وقد مضى ما يقرب من نصف ألفية منذ صاغها دوليه.
- كان دوليه يقينا شخصية مرموقة فى تاريخ الترجمة، وقد قادته شجاعته الأخلاقية عبر مسيرة تضارع فى بطوليتها الأسمى مسيرة الراهب الصينى، وإن كانت أقصر بكثير. وقد مات بسبب تفانيه فى الترجمة الجيدة. فقد حوكم بتهمة الهرطقة فى "ترجماته الخاطئة"، وأدين بالإلحاد، وعُذَّب وخنق، وأحرق جسده مع نسخ من كتبه فى ١٥٤٦، وعمره ٣٧.

٢. الوسط الذهبى وكعب أخيل

الواقع أن تصنيف جون درايدن John Dryden، المترجم الشاعر فى القرن السابع عشر، للترجمة إلى الترجمة الحرفية *metaphrase* وإعادة الصياغة

paraphrase والمحاكاة *imitation* كان دفاعا عن الوسط الذهبي. لأن ما كان يفضلته لم تكن الترجمة الحرفية (كلمة مقابل كلمة) ولا المحاكاة (الترجمة الحرة)، بل النوع الذي أسماه إعادة الصياغة، "أو الترجمة بأريحية، حيث يبقى المترجم المؤلف نصب عينيه، فلا يفلت منه أبدا، ولكن كلماته لا يتم اتباعها بصرامة مثل معناه، ومن المسلم به أن هذه أيضا يتم تضخيمها، ولكن ليس تبديلها" (Steiner 1975/1998:269).

وهذا في جوهر الحقيقة هو الهدف الذي جاهر به أكثر المنظرين الإنجليز تأثيرا قبل القرن العشرين، ألكسندر تايتلر Alexander Tytler، الذي عرف الترجمة الجيدة في كتابه مقال عن مبادئ الترجمة *Essay on the Principles of Translation* (1791) بهذه المعايير الثلاثة (التي أسماها "القوانين العامة للترجمة": Tytler 1791; 1978:16):

- ١ - ينبغي أن تورد الترجمة تسجيلا كاملا لفكرة العمل الأصلي.
- ٢ - ينبغي أن يكون لأسلوب ومنوال الكتابة نفس الطابع الموجود في الأصل.
- ٣ - ينبغي أن تأخذ الترجمة بكل سلاسة التأليف الأصلي.

واشترطات تايتلر خطوة أخرى إلى الأمام مقارنة باشترطات دوليه، ذلك أن كلا من الجانبين الوقائعي والأسلوبي قد تم تحديدهما الآن. وثمة رغم كل شيء اتجاه في نظرية تايتلر لعله كان الأكثر ضررا كمبدأ إرشادي. إنه دفاعه عن حاجة المترجم إلى فرض "ذوقه الراقى" على الأصل، وبنص كلماته: "المترجم العادي يغرق تحت جبروت الأصل الذي لديه، والنايغ يعلو عليه في كثير من الأحيان" (Tytler 1791; 1978:42) وهذا "الذوق الجيد للمترجم يغطي دوما على عيوب الأصل" (*ibid.*:88). و"الشخص ذو الشعور المرهف" مكفول له "حرية...الإضافة إلى أو الحذف من أفكار الأصل"، وكذلك "حق...تصحيح ما يبدو له تعبيرا غير

معتنى به أو غير دقيق فى الأصل، حيث يبدو أن عدم الدقة ذلك يؤثر تأثيرا ماديا على المعنى" (ibid.:54).

وقد لا يكون من قبيل المصادفة أن يحدث نفس الشيء، بطريقة أفدح، لنظرية وتطبيق مترجم صينى شهير ربما كان قد تأثر بـ تايتر. ذلك أن يان فو Yan Fu (嚴復 ١٨٥٥-١٩٢١) كان أهم مترجم صينى فى مستهل عصور الصين الحديثة. وكان معاصرا لـ لين شو، ولكنه على عكس لن شو، اكتسب معرفة جيدة بالإنجليزية عندما كان طالبا فى إنجلترا فى عقد ١٨٧٠ و، بعد عودته، انخرط فى ترجمة أعمال الفلسفة والعلوم الاجتماعية كوسيلة للارتقاء بحدائق الصين. وفى تمهيده لترجمته لكتاب *النشوء والارتقاء والأخلاقيات* *Evolution and Ethics* لـ ت ه هكسلى T. H. Huxley، التى نشرها فى ١٨٩٧ تحت عنوان 天演論 [tian-yan-lun]، وصف مبادئه، وهى أيضا ثالوثية. وبالإيجاز النموذجى للكتابة الصينية القديمة، وصف ما أسماه "الصعوبات الثلاث فى الترجمة" فى ثلاث كلمات: 信、達、雅 [xin-da-ya]، وتعنى "الأمانة والفصاحة والطلاوة".

وواضعين نصب أعينهم تجربة يان عندما كان طالبا فى إنجلترا، راود الدارسين الشك فى أنه ربما صاغ أفكاره تحت تأثير تايتر، الذى يفترض أن مبادئه تلخصت فى كلماته الثلاث. وقد حاجج دارسون آخرون بأنه كان يومئذ إلى مترجمين بوزيين صينيين قدامى. فى حين اقترح آخرون أنه ربما كان قد استعار أفكاره من الباحث الأوروبى فى القرن التاسع عشر هيربرت روزنشتاين Herbert Rothenstein، الذى كانت معاييرهِ "الثالوثية" هى بالضبط "الأمانة، الفصاحة، الطلاوة" (Chen 1992:124).

ومهما كانت مصادر أفكار يان، فقد مارست معاييرهِ ذات الكلمات الثلاث تأثيرها فى المترجمين الصينيين كمبادئ إرشادية سائدة عبر القرن العشرين. ومع ذلك فإن ثمة مشاكل خطيرة فى نظريته وتطبيقه. وقد ثارت اعتراضات أثناء

النصف الأول من القرن العشرين كانت موجهة في الأساس إلى معيار "الطلاوة"، الذي عرفه يان تحديداً بصفته أسلوب 'ما قبل أسرة هان Han'. ولا شك في أن هناك الكثير مما يمكن قوله ضد هذا الاشتراط الفني في الترجمة، سواء مع حصر يان له على ما هو عتيق أو بدونه. وعلى كل حال، فقد تعرض حتى معياره المبدئي الخاص بـ "الأمانة" لنقد شديد من باحثين جدد قارنوا ترجمته بأصله وقارنوا تطبيقه بنظريته.

فقد اكتشف وانج كي- في Wang Ke-fei (Wang 1992:7) أن يان "أضاف إلى، وأسقط من، واستبدل وأعاد كتابة" الكثير جداً من الأصل لخدم أغراضه الخاصة إلى حد أنه "لم يبق إلا قدرًا ضئيلاً فقط شاهداً على أمانته". وقد وصلت إليزابيث سن Elisabeth Sinn إلى خلاصة شبيهة حيث سأقت أمثلة عديدة من 天演論 [tian-yan-lun] لـ يان، يمثل أحدها إقحاماً مذهلاً من قبل يان لفقرة ينهي بها القسم الأول من كتاب هكسلي:

斯賓塞爾曰：天擇者，存其最宜者也。夫物既爭存矣，而天又從其爭之後而擇之，一爭一擇，而變化之事出矣。(14)

(١٤) لا تشير إليزابيث سن (ومقالها بالإنجليزية) إلى مصدر ترجمة يان الصينية هذه أو تقدم أصلها الإنجليزي. وأنا مدين للأستاذ ليروي سيرل Leroy Searle من جامعة واشنطن بحكمه بأنها قد تكون تلخيصاً تفسيرياً بعيد صياغة قطعة أطول كثيراً من مبادئ علم الأحياء PRINCIPLES OF BIOLOGY لـ هيربرت سبنسر (New York: D. Appleton & Co., 1866-67) vol 1, pp. 444-45. وربما كانت الترجمة العكسية لكلمات يان ستجرى على هذا المنوال (بدون علامتى تنصيص، كما في نص يان الصيني):

يقول سبنسر: -

وهذه الفقرة التي تركز على اقتباس من هيربرت سبنسر Herbert Spencer لا توجد في أصل هكسلي ولم يكن من الممكن أن توجد، كما تشير سن، لأن كتاب هكسلي هو "في الحقيقة، دحض للتطورية السبنسرية". وبكلمات أخرى، قام يان عامدا متعمدا بإدراج شيء في ترجمته هكسلي، وباسم هكسلي، شيء لا يستهان به عارضه هكسلي بوضوح، لمجرد أن يان نفسه حبّذه (Sinn 1991:362).

كان ذلك تبعة طبيعية لتمتع "ذو الشعور المرهف" بـ "حرية...الإضافة إلى أو الحذف من أفكار الأصل" حسب تايتلر. ومن الجلي، في واقع الأمر، أن هذا كان ابتعادا عن الهدف المتمثل في تأثير متكافئ إلى حد أنه أصبح ولاء لذائقة المترجم نفسه.

٣. ولاء واحد

إذن فقد كان من الطبيعي للمترجمين المجتهدين أن يقاوموا. وفي الصين كان الكاتب العظيم لو شون Lu Xun مترعما القضية، بلازمته 寧信而不順، "خير لك أن تكون غير سلس من أن تكون غير أمين" أو "خير لك أن تكون أمينا وغير سلس". وكان أثناء سجال شرس بين المترجمين في عام ١٩٣٠ أن انخرط لو في معركة لا هوادة فيها مع المدرسة المضادة التي كان شعارها هو 寧順而不信، "خير لك أن تكون غير أمين من أن تكون غير سلس" أو "خير لك أن تكون سلسا وغير أمين"، نفس المبدأ الذي يقوم عليه "الجمال الخائن" في أوروبا القروسطية. وبإخلاصه العميق ومكانته العالية، بدا لو شون حاملا الراية حتى بعد

= يتجسد الانتخاب الطبيعي في بقاء الأصلح. وتمارس الطبيعة انتخابها في المنافسة المستمرة من أجل البقاء ويظهر التطور من خلال عملية التفاضل والانتخاب.

موته في ١٩٣٦ بوقت طويل. ولابد من الاعتراف بأنه كان قاب قوسين من موقف متوازن مع إصراره على الولاء، رغم أن جانباً كبيراً من الأمر يتوقف على كيف يفسر المرء "عدم السلاسة".

وتبين واقعة مثيرة للاهتمام كيف أن حركة صغيرة في الاتجاه الخاطئ تكشف الضعف في ذلك الموقف. ففي ١٩٧٨، وزع مكتب ترجمة صيني وثيقة معتمدة عن الأصول المرعية في الترجمة إبان انعقاد مؤتمر دولي. كان ذلك أثناء فترة ما بعد دخول الصين مرة أخرى في الأمم المتحدة كعضو دائم في مجلس أمنها وكانت هناك أكوام ضخمة من وثائق الأمم المتحدة ستترجم إلى الصينية كواحدة من لغات الأمم المتحدة الرسمية. وأخذ جهد قومي مساره مع انخراط كل الجامعات الكبرى في البلد للتعامل مع تلك المهمة الترجمية الهائلة وكان المؤتمر محاولة لتحسين المستوى العام للترجمة. وكان أحد المبادئ المرشدة التي طرحت في الوثيقة "حاول أن تكون دقيقاً ومقروءاً على السواء، ولكن إذا لم تستطع أن تكون كليهما، كن دقيقاً أولاً".^(١٥) كانت هذه اللهجة الأمرة في الحقيقة تسير على درب لو شون، لكنها ذهبت أبعد قليلاً فيما ظنت السلطات أنه الاتجاه الصحيح. فبينما عرّف لو عبارة "غير سلس" بعناية ليكون معناها "يظل مقروءاً"، كانت هذه اللهجة تؤكد على جواز أن تكون "دقيقاً" أولاً دون أن تكون مقروءاً. ولعلّ أضيف أنني كنت حاضراً في المؤتمر وطعنت في هذا المبدأ في جلسة بحضور كل

(١٥) عقد المؤتمر في درنجهانج Zhenjiang، في إقليم جيانجسو Jiangsu Province. والتعليمات الأصلية بالصينية مقتبسة بالنص في مقالتي الصيني <不是魚和熊掌> [القضية ليست إما سمكة وإما كف دب] (Jin, 1998a: 120; 1998b: 109). المكتوب بعد المؤتمر. [إما سمكة وإما كف دب" تعبير صيني يعني ألا يطعم الإنسان في الفوز بشيئين جيدين. مثل السمك وكفوف الدببة وهي من لذائذ الطعام في الصين. وعندما يقتضى ذلك الذهاب في اتجاهين مختلفين وجهذا مضاعفاً، فالدب في الغابة والسمكة في البحر. — المترجم]

الأعضاء فور أن قرأت الوثيقة. نهضت واقفا من بين الجمهور وسألت الأشخاص المسؤولين: "هلا تفضلتم بأن تشرحوا كيف يمكن لنص أن يكون دقيقا دون أن يكون مقروءا؟" لكن كل الرد الذى جاءنى كان صمما حرجا لدقيقتين فى حجرة الاجتماعات الواسعة. وقد تم إقرار الوثيقة لتصبح سارية المفعول بدون أى تصويب لذلك الاشتراط.

وكان اتجاه لو شون ماثلا أيضا، إلى حد ما، فى خاتمة خلص إليها بيتر نيومارك Peter Newmark (1981:64) عن ولاء المترجم: "ولاؤه الأول لمؤلفه، والثانى للغته الهدف، والأخير للقارئ". صحيح أن نيومارك كان له حس حاد بالدقائق الفنية التى يتعين على المترجم أن يلتفت إليها، ومن ثم فإن ولاءه لا يتساوى مع النموذج الأصلي للولاء المقيد بالكلمة، المبنى على النظائر الفجة. لكنه يهبط بولاء المترجم لنص اللغة الهدف إلى مكانة ثانوية.

والآن ما هو الولاء الثانوى؟ الولاء بحكم التعريف، لا ينبغى ولا يمكن توزيعه بين سيدين متصارعين. لو أنك على ولاء لمليكك فى المقام الأول وأيضا للملكة لأنها زوجته، فذلك الولاء الثانوى معقول وربما متوقع لأن الملكة متحدة مع الملك. ولكن فى حالة أن يتصادف أن تقود الملكة حملة على الملك، كما حدث بالفعل فى تواريخ الأسر الحاكمة فى العالم، وإذا كنت ما زلت تعتبر أن تشييعك للملك هو الأول أفلم يكن ينبغى عليك الرجوع عن ولائك الثانوى أو حتى تحويله إلى عداوة فعلية؟ ستصير خائنا للملك إن لم تفعل! والحقيقة أن فكرة ولاء ثانوى فى الترجمة تعنى، بنفس الطريقة، استعدادا للتضحية بجودة نص اللغة الهدف، لا أكثر ولا أقل. ينبغى على المترجم إذن أن يحافظ على الولاء للنص المصدر بأى ثمن، بما فى ذلك أن يكون مجبرا على إنتاج شئ أقل من متطلباته الفنية الخاصة.

إن تهافت هذا الموقف ينبغى فهمه فى سياق طبيعة الترجمة.

فما الترجمة؟

يعرف رومان ياكبسون (Jakobson 1966:233) كل أنواعه الثلاثة للترجمة على أنها "تفسير لعلامات لفظية". وتفسير العلامات ليس سوى جلو الرسائل التي تحملها العلامات. الترجمة (أو، بتصنيف ياكبسون، "الترجمة البين-لغوية أو الترجمة بالمعنى الصحيح")، هي تحويل الرسائل من لغة إلى أخرى، والمترجم هو حامل الرسالة التي يقولها المرسل في اللغة المصدر للمتلقى الذي لا يعرف تلك اللغة.

وكيف يبدي الرسول ولاء؟ هناك فقط سبيل عقلاني واحد: بحمل الرسالة إلى المرسل إليه بطريقة تجعلها تصل إلى المرسل إليه بالفعل. هَبْ أن رسولا كان عليه أن يعلن أن ولاءه للمرسل لا يتزعزع ولكنه ليس كذلك للمرسل إليه وأنه لهذا لا يمكنه أن يكون مسئولاً إذا لم تصل إلى المرسل إليه بالفعل الرسالة التي يسلمها إليه، فهل كان هذا الولاء سبساوى شيئاً؟

وبسبب طبيعة الترجمة هذه، لا يمكن لولاء المترجم إلا أن يكون موحدًا. فإما ولاء موحد، ولاء للمرسل إليه وبالمثل للأصل، أو لا ولاء بالمرة. وإذا كان ناقصا على أى نحو للمرسل إليه، لا يمكنه إلا أن يكون ناقصا للمرسل بنفس الطريقة.

والعكس صحيح. إذ لا يمكنك أن تكون على ولاء للمرسل إليه دون أن تكون على ولاء للمرسل في الوقت نفسه. إن العمل الفني يستحق الترجمة فقط بسبب مزاياه الفنية الفريدة: إن المترجم الذي لا يحاول قدر المستطاع أن يعيد عرض تلك المزايا الفريدة بل يستبدل بها شيئاً مألوفاً لديه لا يكون في حالة ولاء لقرائه بل يخدعهم في الواقع.

إن خدمة سيدين تعد دائما مستحيلة أو غير مرضية مرتين. وتمثلُ جملة "أنا خادم سيدين"، كما نطق بها ستيفن ديدالوس (U 1.638) كرد لاذع على الإنجليزى هاينز Haines، ملَمَحاً إلى مسرحية إيطالية بذلك العنوان، احتجاجاً واضحاً على كل من الإمبراطورية البريطانية وكنيسة روما وصرخة للانعتاق من كل منهما. وعلى كل حال فإن مهمة المترجم لها شرطها الفريد الخاص بالولاء المزدوج، الذى بدونه سيغدو المرء ببساطة مقصراً فى واجبه. إن على المرء أن يكون خادماً ولاؤه لسيدين لكى يكون مترجماً جيداً. ولا يكمن منتهى بهجة المرء إلا فى خدمتهما معا بملء إرادته وكما ينبغى.

٤. التكافؤ فى الاختلاف

من المفهوم أن أولئك الذين دافعوا عن ولاء مختل التوازن أو مارسوه لم يفعلوا ذلك لأنهم فضلوه على ولاء تام. لقد كان اختيارا لما اعتبروه شرا أهون مقابل الشر الأكبر المتمثل فى عدم تحقيق ولاء بالمرة. وما أكدنا عليه هو أن الترجمة كنمط للاتصال تتطلب بطبيعتها ولاءً مزدوجا ولكن موحدا، ومن هنا فإن الولاء مختل التوازن ليس أفضل كثيرا من عدم الولاء بالمرة. بل إن الأوثق صلة بذلك هو أن الأساس الذى يفترض أن الولاء مختل التوازن يقوم عليه يتمثل فى فرضية لا يعتمد عليها.

وكان معظم المترجمين المتمرسين سيربأون بأنفسهم عن هذا النوع من الأخطاء الذى سقنا نماذج منه فى مثال ١.٣.٢؛ مثلا ترجمة [zuo-shui] 做水 إلى "أعمل مية make water". ولكن إذا وجد أحدهم أن من الضروري أن يعبر عن فكرة بطريقة غير مقبولة فى لغته نفسها (وهذه نتيجة للولاء مختل التوازن)، فالأرجح أن عقلية شبيهة بتلك التى نوقشت تحت عنوان "ولاء فى غير موضعه" فى الفصل الأول. أو فلنقل، يُحتمل أنه يفكر فى الأمر من حيث الألفاظ والأبنية المتناظرة، وهى غالبا ما تكون خادعة.

وتختلف لغة عن لغة ليس فى الكلمات فحسب، ولكن كأنساق systems دلالية مختلفة تمام الاختلاف. والواقع أن التمييز الرصين للاختلافات النسقية بين اللغات شرط مسبق من شروط الترجمة الجيدة. ولا يعنى مصطلح 'نسقى' systemic أن الاختلافات يمكن تتبعها بطريقة منهجية systematically، وإنما يعنى أن لكل لغة أنساقها الخاصة بها التى تعمل بطرق طبيعية عند المتحدثين الأصليين ولكنها غريبة أو حتى لا عقلانية عند الآخرين. وهكذا تتجلى روح اللغة.

خذ الجزء الأكثر أساسية من غيره فى اللغة، الجزء الذى يبدو أنه ينبعث من العضلات، والذى يشترك فيه بوضوح كل بنى البشر، أصوات الكلام. ألا تصدر تلك الأصوات بالتلاعب فى شكل ووضع اللسان والشفيتين، الموجودة لدى سائر بنى

البشر؟ وربما لذلك يعتقد بعض الدارسين أن "الشيء الحقيقي" الوحيد في النقل بين اللغات هو الكتابة الصوتية بحروف لغة أخرى. ولكن حتى الأصوات البسيطة لن تحتفظ بهويتها في لغة أخرى. "نيويورك New York" تصبح [niu-yue] 紐約 بالكتابة الصوتية الصينية، حيث تغير من الكلمة الثانية متحركها وحذف ساكنها الأخير. "بلوم Bloom"، الاسم وحيد المقطع للشخصية الرئيسية في *يوليسيز جيمس جويس*، يكتب صوتيا دائما [bu-lu-mu] 布盧姆، بثلاثة مقاطع، ببساطة لأن النظام الصوتي الصيني لا يشترك في قدرات النظام الإنجليزي فيما يتعلق بعناقيد السواكن وانتهاء المقاطع بسواكن (رغم أن الأخير يظهر في بعض اللهجات). والواقع أن *جويس* نفسه يضطر إلى المرور بنفس التحول حيث يسمّى بالصينية: 喬伊斯 [qiao-yi-si]. وفي بعض الحالات يتم جعل عنصر لا يكاد يُدرك في اسم إنجليزي بارزا بشكل لا يمكن التعرف عليه في سياق ذلك. "ترومان Truman" على سبيل المثال يصبح [du-lu-men] 杜魯門، حيث يصبح العنصر الاحتكاكي الاستهلاكي للمقطع "tru" مقطعا مستقلا بنفسه [du]. وبما أن تلك الكلمة وحيدة المقطع هي اسم عائلي صيني معتاد فقد كان من الممكن مخاطبة الرئيس ترومان بالصينية هكذا: 杜總統 [du-zong-tong]—الرئيس دو] دون أى تنازل عن الرسمية أو التوقير. والحقيقة أن معظم الناس لن يتعرفوا على أسمائهم نفسها عندما ينطق بها شخص يتحدث بلغة أخرى قبل أن يعتادوا على التمثيلات الغربية. إن بوذا وحده يعلم كم يصل إليه من صلاة بوذية عندما تردد سيدة صينية أمية عجزت بصورة آلية أصواتها التي من المفترض أنها "الشيء الحقيقي"، كما راقبت أنا بالفعل جدتي العزيزة لأمي وهي تفعل ذلك بورع منذ عقود خلت.

وعندما تنطق الأصوات كصيغ تعجب فإنها تبدأ في اتخاذ سمات المفردات المعجمية. ولهذا فإن زوجا متطابقا في ظاهر الأمر في لغتين سيسلكان عبر طرق متباينة بوضوح، تماما مثل "الصديقات الكاذبات" المذكورات في الفصل الأول. وحيث إن هذه الحالة المهمة دوما هي في الواقع حالة نموذجية للتناظر المعجمي بين اللغات، فإنني أنقل هنا نسخة من جدول من *عن الترجمة On Translation* (Jin and Nida 1984:62) كمجموعة من الأمثلة تبين نهجين في ترجمة صيغة التعجب الإنجليزية "oh: أوه".

(أمثلة ٢. ٤. ١)

الترجمات ب	الترجمات أ	الأصل الإنجليزي
嘿，你把我嚇了一跳。 。 。	哦，你嚇了我一大 跳。 。	Oh, you gave me such a surprise... أوه، أنت فاجأتني وأى مفاجأة
啊呀，你真玩世不恭。 。	哦，你真有點玩世 不恭。 。	Oh, you're cynical. آآه، أنت سيئ الظن.
唉，你不肯幫助我。 。	哦，你又不幫助我 。 。	Oh, you don't help me. Why aren't you ever serious? لوه، أنت لا تساعدني. لماذا لا تكون جداداً ليدا؟
啊，親愛的，我真希望 這樣做不是不對的。 。	哦，親愛的，但願 這不錯。 。	"Silly little thing!" He tightened his embrace. "Oh, dear, I hope it isn't wrong..." "أيتها السخيفة الصغيرة!" وضمها إليه أكثر. "آه يا عزيزي، أرجو ألا يكون هذا غير صحيح" "Oh, my medicine! Run and fetch it, will you?..."
咱，我的藥！	哦，我的藥！	ياآه، دوائى! أجرى وهاتيه، هيا...
說這個麼，我的命運也 算可以了。	哦，是的，它本可 能待我更壞些哩。	"Poor Henry! Fate hasn't treated either of us very well. "Oh, well, it might have treated me worse." يا هنرى لمسكين! إن القدر لم يحسن معاملة أى منا. آه، طيب، ربما أساء معاملتي لنا أكثر."

كل هذه الأمثلة مأخوذة من ترجمتين صينيتين منشورتين في أوائل عام ١٩٨٠. لقصة الدوس هكسلي Aldous Huxley "ابتسامة الجيوكندا" The Gioconda Smile. ولا تحيد "الترجمات أ" عن تمثيل "oh: أوه" بالكلمة الصينية 哦، والتي قد توصف بأن لها قيمة صوتية قريبة جدا من تلك الخاصة بصيغة التعجب الإنجليزية، لكن تلك الترجمات تفقد معظم الأثر العاطفي للأصل. "الترجمات ب" تمثل "oh: أوه" في كل حالة بصيغة تعجب صينية مختلفة تحمل الدلالة الضمنية المحددة، مثلا، المفاجأة في المثال الأول، التسليم في الأخير، إلخ.

والمواقع أن المقولات النحوية مثل الزمن وصيغة زمنية الفعل aspect والعدد... إلخ - عادة ما تلقى الاهتمام في الترجمة بعناية لا بأس بها، باعتبارها بؤر اهتمام كبرى في تعلم اللغة. وعلى كل حال، فقد تكون التناظرات النحوية التركيبية خادعة أيضا. ويتمثل أحد الأسباب وراء ذلك في أن روح الإنجليزية تحبذ تأخير الوصفات اللاحقة، الممهد لها في الغالب بأدوات ربط مثل "who: الذى إلخ"، "whom: الذى إلخ [للمفعول به العاقل]"، "which الذى إلخ [لغير العاقل]"، "when: عندما إلخ"، "where حيث إلخ"، مما يجعل مواضع الوصفات اللاحقة طبيعية. ومن الناحية الأخرى، لا تقدم اللغة الصينية مثل روابط الوصل هذه ولا تحتل الوصفات اللاحقة الطويلة. ونتيجة لهذا، صار في حكم العرف أن نحول الوصفات اللاحقة في الإنجليزية إلى واصفات مقدّمة في الصينية والعكس بالعكس. جملة "The man we met yesterday has disappeared: الرجل الذى قابلناه أمس اختفى"، على سبيل المثال، تترجم إلى 昨天我們遇見的那個人失蹤了 (حرفيا: "yesterday we met that man has appeared: أمس قابلنا ذلك الرجل قد اختفى"). هناك مبادلتان للموقع اقتضاهما الأمر والنص النهائى يسير بصورة طبيعية في الصينية. غير أن الالتزام الصارم بهذه القاعدة قد يكون كارثيا، كما في المثال التالى، الذى استشهدت به فى عن الترجمة (Jin and Nida 1984:121) من ترجمة منشورة فى أوائل عام ١٩٨٠:

(مثال ٢.٤.٢)

在發現同義詞方面，彼得變得同
用押頭韻代替韻腳因而不得不費盡心
機（我們可以這樣說）把海洋稱做
“鯨魚之路” 或 “天鵝浴場”
以求和海洋的浪花或海濤用同一個字
首來開始的昂格魯薩克遜詩人同樣機
敏。

هذه بالتأكيد جملة غريبة للغاية، ذات بنية نحوية متلاحمة النسيج (على عكس حوار مولي Molly الداخلى الخالى من علامات الترقيم والذى يمكن فهمه بسهولة فى شكل جمل قصيرة) من ٨٢ كلمة صينية بدون أى ترقيم داخل هذه الكتلة المصمتة. أجل، هى 'صحيحة' تركيبيا! فالواصف الظرفى لعبارة [as ingenious: فى براعة] يظهر قبلها، متبعا على نحو سليم الغُرف التركيبى الصينى المشروح آنفا. لكن هذا الواصف، الذى وضعت تحته خطأ للتيسير علينا، يصل طوله إلى ٧٤ كلمة صينية! وهذا الواصف نفسه عاد وبنى على نفس الوتيرة فى داخله، باسم يقوم مقام "Anglo-Saxon poets: الشعراء الأنجلو-ساكسون" يصفه واصف مقدّم طويل. ويمكن دون مجازفة اعتبار أنه ما من أحد أكثر من قلة قليلة جدا من قرائها الصينيين كان سيجد الصبر ليتبين عن أى شىء يدور الحديث.

من الصحيح أنه فى أيامنا هذه، جزئيا من خلال تأثير الترجمات من اللغات الغربية، تغدو القواعد النحوية للغة الصينية أكثر مرونة، وتغدو الجمل الأطول مقبولة، لكن جزءا من روح اللغة الصينية يكمن فى نفورها من الواصفات المقدّمة المطولة. وهذه الجملة، مع أنها حسنة الموضع بالنظر إلى تفضيل الواصف المقدم

على المؤخر، تصطدم بذلك الجزء من الروح. وباعتبارها كذلك فإنه يمكن النظر إليها كمثال نموذجي للغة الترجمة الصينية، ومن الممكن جدا أن يكون قد أنتجها مترجم استرشد بالمبدأ القائل بأن الولاء للأصل له الأولوية. ولابد أنه كان مشغولا أساسا بتقدير كيف أفصح كل من الواصفات الصينية المقدمة كما يملى الواجب في تمثيل الواصف الإنجليزي المؤخر المناظر له في الجملة الأصلية. وجائز جدا أنه دافع عن الترجمة بأن أشار إلى النص الإنجليزي الأصلي لـ ألدوس هكسلي:

In the discovery of synonyms he had become almost as ingenious as those Anglo-Saxon poets who, using alliteration instead of rhyme, were compelled, in their efforts to make (shall we say) the sea begin with the same letter as its waves or its billows, to call it the "whale-road" or the "bath of the swans".

في اكتشافه المترادفات، كان قد أصبح تقريبا في براعة أولئك الشعراء الأنجلو - ساكسون الذين كانوا - مستخدمين الجنس الاستهلاكي بدلا من القافية - مرغمين، في غمار جهودهم ليجعلوا (إن جاز لنا القول) البحر sea يبدأ بنفس الحرف الذي تبدأ به أمواجه waves أو أمواجه العارمة billows، على أن يسموه "whale-road: طريق الحيتان" أو "bath of the swans: حمام البجع".

من الصحيح أن هذه الجملة الإنجليزية الأصلية، بالرغم من بنيتها المعقدة، نقرأ بشكل طبيعي وسلس. غير أن هذا يرجع إلى أنها جملة إنجليزية تتلمس روح اللغة الإنجليزية، ولو صيغت على غرارها جملة صينية، واصفا بواصف، فإنها تصبح غير مقروءة لأنها ضد روح اللغة الصينية. ولإنتاج ترجمة مقروءة

للصينيين، فمن الضروري تماما الانفصال عن روح اللغة المصدر وتلمس الروح المميزة للغة الصينية، الأمر الذى سوف يُبطل أية قواعد تبسيطية خاصة بالتناظر النحوى.

他那樣挖空心思尋找同義詞，幾乎可以和古代的昂格魯·薩克遜詩人媲美。那些古代詩人是用頭韻而不用尾韻的，所以描寫海洋有“巨浪”或是“波濤”的時候，爲了取得雙聲效果，就不能不（姑且這樣說吧）叫海洋改名換姓，稱之爲“鯨魚之路”或是“白天鵝浴場”。

وهذه الترجمة الصينية الثانية واضحة ولها معنى عند القارئ الصينى مثل القطعة الأصلية عند القارئ الإنجليزى، لكن هذا التأثير متحقق بواسطة بنية نحوية مختلفة تماما عن تلك الخاصة بالنص الإنجليزى. وستسفر مقارنة نحوية عن عدد كبير من السمات الفارقة، من قبيل:

١ - بينما الأصل الإنجليزى هو جملة واحدة محبوكة النسيج (وهى منسوخة 'بأمانة' فى الترجمة الأخرى)، تأتى هذه القطعة الصينية فى جملتين منفصلتين تماما، مكونتين من سبع جُمُلات clauses مستقلة نسبيا؛

٢ - الجملة الظرفية "in the discovery of synonyms": فى اكتشاف المترادفات" التى تبدأ بها الجملة تم تحويلها إلى المسند (الخبر) الرئيسى للجملة الصينية الأولى [He searched] 他那樣挖空心思尋找同義詞

for the synonyms so ingeniously: بحث عن المترادفات ببراعة شديدة]؛

٣ - جملة اسم الموصول المحددة "who...: الذين..." الوصفة لعبارة "those Anglo-Saxon poets: أولئك الشعراء الأنجلو-ساكسون" صارت جملة مستقلة، لها فاعلها الخاص بها [those ancient poets: 那些古代詩人] أولئك الشعراء القدامى]؛

٤ - تم إدخال صفة جديدة، 古代 [gu-dai-قديم]، قبل 詩人 [shi-ren-شعراء]، كإجراء لتلطيف مظهر الإطناب في الفاعل الجديد. هذه حيلة بلاغية صينية شائعة عند الاضطرار إلى تكرار شيء عوضاً عن الأسماء الموصولة التي لا توجد في الصينية. الكلمة الجديدة لا تجلب حقاً أى مادة جديدة، لكنها بدلاً من ذلك تُخرج جانباً كامناً في اللفظ "أنجلو-ساكسون"؛

٥ - جملة اسم الفاعل "using alliteration instead of rhyme: مستخدمين الجنس الاستهلالى بدلاً من القافية" تم قلبها إلى المسند (الخبر) الرئيسى للجملة الجديدة: [used alliteration 是用頭韻而不用尾韻的] instead of rhyme: استخدموا الجنس الاستهلالى بدلاً من القافية].

وهلم جراً.

ويمكن على الأقل تمييز ما يساوى ضعف ذلك من السمات الفارقة إذا كان لدينا الوقت لتحليل كامل، وما من مواءمة من تلك المواءمات التركيبية يمكن أن تسمى ترجمة إبداعية: كلها حقاً مواءمات إجبارية لنقل الرسالة كاملة قدر المستطاع، وهو ما يكاد يغييب إدراكه عن الترجمة الأخرى في سياق مراعاتها 'الأمينة' للبناء النحوى الإنجليزى. ويمكن أن يتحقق الولاء الفعلى فقط عندما يتم إنتاج الترجمة بما ينسجم مع روح اللغة الهدف، حرة من تدخل روح اللغة المصدر.

وبتحرر العقل من الولاء مختل التوازن يمكن أيضا إيلاء اهتمام أكبر لإعادة إنتاج الصورة الأصلية، مثلا التحقيق الفعلى للجناس الاستهلاكي في الجمل الصينية المعنية، بتجانس [jingyu-zhi-lu] 鯨魚之路 — طريق الحيتان] مع [ju-] 巨浪 lang —أمواج كبيرة] وتجانس [ba-tian-e yuchang] 白天鵝浴場 —حمام البجع الأبيض] مع [botao] 波濤 —أمواج عارمة].

ومن النواحي الصوتية والمعجمية والنحوية والتركيبية والتداولية فإن لكل لغة نسقها السيميوطيقي (العلاماتي) الخاص الذي يعمل بطرقه الخاصة الفريدة. إن التناظرات البسيطة ليس لها وجود بين اللغات وأى تناظرات ثبتت في مرة لا تظل صحيحة في التالية. ورغم أن اللغات تتطور وأن أحد المصادر الهامة للتعبيرات والأشكال الجديدة يتمثل في الاستعارة من اللغات الأخرى، فإن لروح كل لغة إرادة خاصة بها تقاوم وحدها التغييرات التي لا تميل إليها على نحو ما. ولم تفلح العبارة الكتابية "time, and times, and half a time: زمن وأزمان ونصف زمان" المقتبسة في مثال ١. ١. ١ في أن تحوز القبول لدى روح اللغة الإنجليزية، كما تبين من نص جويس في حوار ستيفن الداخلي المفترض أنه تم في ١٩٠٤، بعد ثلاثة قرون من القراءة الخاشعة في *الكتاب المقدس* الإنجليزي الذي يحملها. كما أن استخدام الكلمة الإنجليزية "time: زمن" كنظير لليونانية "kairos" لا يصلح في الإنجليزية في هذه الجملة بهذا المعنى الخاص ("مدى زمني يفهم بشكل عام بمعنى حوّل"). وربما، لو أن المترجم قد اتبع الاستعمال الإنجليزي أكثر قليلا وأحل "year: سنة" محل "time: زمن"، وأنتج "a year, and years, and half a year: سنة وسنين ونصف سنة"، لكان بوسعه نقل الرسالة *الكتابية* على وجه أنجع ومن ثم بأمانة أكثر. ويتطلب الولاء الموحد لدى المترجم احتراما متيقظا ومدققا لروح كل من اللغتين المعنيتين، وكل منهما حالة خاصة كالأخرى وكل منهما حرة من تدخل الأخرى.

"فن الممكن" هو ما يطلقه ديك ديفيز (Davis 1996:31) على الترجمة، وهو يصفها بأنها "نشاط يتوسط طول الوقت - بين لغتين، بين ثقافتين، وعادة بين حقيقتين، بين الدقة والجمال؛ وهي تعتمد ربما أكثر حتى من السياسة على الحل الوسط ويمكن تعريفها بأنها فن الممكن. وبعد معرفة باللغتين اللتين يتعامل معهما - اللغة الهدف واللغة المصدر - يتمثل الشرط المسبق الرئيسى فى أى مترجم فى الكياسة ثم الكياسة ودائما الكياسة وفى المحاولة الدائبة للمصالحة بين مطالب سيدين مختلفين".

هذه إجابة عملية على الإنكار القاطع للترجمة، والذي نقده شتاينر (Steiner 1975/1998:264) فلسفيا: "الترجمة 'مستحيلة' يسلم بذلك أورتيجا إى جاسيت Ortega y Gasset فى كتابه *بؤس الترجمة وروعها Miseria y esplendor de la traducción*. ولكن هذا حال كل وفاق مطلق ما بين التفكير والكلام. وعلى نحو ما يتم التغلب على 'المستحيل' فى كل لحظة فى الشؤون البشرية... أنكرُ الترجمة، كما يقول چنتيلي Gentile فى سجاله الأدبى ضد كروتشى Croce، ولا بد أن تكون متسقا وتكرر كل كلام. إن الترجمة هى، وستكون دائما، نمط الفكر والفهم...".

والحقيقة أن الأساس الفلسفى عند شتاينر رحب وجيد، غير أن الفيلسوف الإسبانى الذى يشير إليه متفائل أيضا، فى الحقيقة، فى مقاله المنشور سنة ١٩٣٧، الذى يحمل عنوانا ييوج بـ"روعة" الترجمة وبـ"بؤسها" بالمثل. إن تسليمه بالاستحالة هو حقا توطئة لنظريته الخاصة بـ "اليوتوبى الجيد" مقابل "اليوتوبى السيئ" (Ortega y Gasset 1983:22):

... اليوتوبى السيئ، وكذلك الجيد، يعتبر أنه من المستحب تصحيح الواقع الطبيعى الذى يحبس الإنسان داخل أسوار لغات شتى، معرقلا الاتصال. اليوتوبى السيئ يظن أنه ما دام هذا مستحبا فإنه ممكن، وبين هذا وبين الاعتقاد بأنه سهل

خطوة واحدة فقط. بمثل هذا الرأي، لن يعود المرء يتساءل كيف ينبغي على المرء أن يترجم، ولكنه سوف يبدأ المهمة ببساطة. لهذا فإن كل الترجمات التي تمت إلى هذه اللحظة تقريبا رديئة^(١٦). اليوتوبى الجيد، من الناحية الأخرى، يعتقد أنه ... من الممكن فقط إنجازه بدرجة تقريبية. لكن هذا التقريب قد يكون أكبر أو أصغر، وحتى لا نهائيا، وهو يفتح أمام جهدنا عملا غير محدود ينطوى دائما على احتمال التجويد، أو حتى الكمال. وباختصار، 'التقدم'. إن الوجود الإنسانى يتشكل من أفعال من هذا النوع. ...

هذا الطرح الفلسفى للتقريب يستقيم مع مفهوم علم اللغة للتكافؤ. و"التكافؤ فى الاختلاف هو المشكلة الأساسية للغة والاهتمام المحورى لعلم اللغة"، كما يقرر رومان ياكبسون (Jakobson 1996:233). فالترجمة مستحيلة إذا أنت طالبت بالتطابق بين اللغات، التى لا تكون متطابقة أبدا. والواقع أن ولاء 'اليوتوبى السيئ' مختل التوازن والقائم على التناظرات الجامدة بين الأصوات أو الكلمات أو الأبنية يفشل لأن العناصر التى تبدو متناظرة ليست كذلك فى الحقيقة. لكن الترجمة ممكنة إذا كنت تدرك كل تلك الاختلافات الدقيقة وتعمل من أجل تكافؤ حقيقى. "اليوتوبى الجيد يضحى بأن يكون أولا واقعا صارما"، كما يضيف أورتيجا إى جاسيت بعد تمييزه لليوتوبى الجيد عن السيئ. "فقط عندما يكون متأكدا من أنه رأى الحقيقة بوضوح وفى عريها الأكثر مدعاة للمرارة، دون الخضوع لأدنى وهم، فإنه

(١٦) هذا الحكم التعميمى الفضفاض الذى صدر عن الفيلسوف الإسبانى فى ١٩٣٧ يمكن بالتأكيد إجراء بعض التعديل عليه اليوم - جن.

ينقلب عليها برشاقة ويجاهد لإصلاحها بمعنى تحقيق المستحيل، وهو الشيء الوحيد الذى له معنى".

وفى حين أن التطابق الجامد بين اللغات وهمى، فإن التكافؤ فى التأثير واقعى. ومع نظرات متبصرة تمثنا بها نظرية الاتصال الحديثة، يُنظر إلى الترجمة ليس على أنها مجرد تحويل للنصوص، وإنما على أنها نقل للرسائل. ويكاد لا يمكن أبداً أن يعاد إنتاج النص المصدر كلمة بكلمة فى اللغة الهدف لأن لكل لغة روحها المتميزة الخاصة بها، لكن الرسالة التى تحملها يمكن نقلها لأن العقول البشرية تشترك فى نفس القدرات وتتقارب فى الأحاسيس. ويمكن أن يكون النقل ناجحاً عندما تتوافر لدى المترجم الواقعية الصارمة لكى يرى التناظرات الوهمية على حقيقتها ويعتنى بالاختلافات المتوارية بحثاً عن التقريب، فى سياق الجهد الذى لا يكل لتحقيق "التجويد، أو حتى الكمال".

٥. الحرية فى الولاء الموحد

مع الفهم الجديد لطبيعة الترجمة تأتى الحرية الحقيقية فى السعى إلى الولاء الترجمى. فالمترجم الذى نذر نفسه للولاء الموجه للرسالة يناضل لإيصال رسالة إلى قراء اللغة الهدف قريبة قدر المستطاع مما يعطيه النص المصدر لقرائه الأصليين. وتبذل كل الجهود، بما فيها المواءمات المعجمية والنحوية وأحياناً حتى الدلالية، بحيث يمكن الحفاظ على الاتساق الفنى فى اللغة الهدف. وهذا ولاء موحد من حيث إن الرسالة هى، من ناحية، روح وفكرة النص ولأنه، من الناحية الأخرى، لا يمكن الوصول بها إلى الكمال ما لم يكن النص النهائى مقبولا لغوياً وفنياً للقراء كنتيجة لانتباه مكرس من المترجم لما هو مستساغ فى بيئة اللغة

الهدف. ومن كل أنواع الولاء المطروحة للمناقشة فإن هذا هو الوحيد الذى يصدق عليه اسم الولاء الترجمى.

وبسبب الطبيعة المعقدة لنقل اللغة وعلى وجه الخصوص دقائق الفن الأدبى، فإن فى حكم القاعدة أن هناك تحديات كثيرة أمام مترجم أى عمل أدبى جاد. وهى تغدو طيعة أكثر بكثير، على كل حال، عندما يتبع المترجم المقاربة الموجهة للرسالة. وبعد تشرب كامل وشامل للرسالة المصدر باتباع روح اللغة المصدر، مما يمكن المترجم من هضم كامل النص حتى أدق دقائقه، فإنه يباشر إعادته للإبداع بالكامل فى بيئة اللغة الهدف، غير مقيد بالروح الغربية للغة المصدر. وهذا ما يعطى المترجم حرية حقيقية فى حركته اللغوية والفنية فى اللغة الهدف.

وما أنوى عمله فى هذا الكتاب هو أن أحلل أنواعا عديدة من الصعوبات وأناقش طرقا محتملة لتطبيق مبادئ التأثير المكافئ، التى يتحقق بها الولاء الموجه للرسالة. ومعظم الأمثلة التى سأناقشها سيستشهد بها من ترجمات *يوليسيز* *جيمس جويس*، ليس كأفضل الحلول الممكنة، وإنما كأمثلة توضيحية للمقاربات المختلفة وحسب.

والعلاقات المعقدة بين حرية التعبير هذه والولاء للأصل ستكون موضوع فصول لاحقة، ولكن لعلنى أذكر هنا أنها تعنى عادة حرية اختيار نسبية. ففى بحث المرء عن الترجمة الأكثر ملاءمة، ستكون هناك دائما نقطة يواجهها المترجم عددا من الخيارات، وكلها قريبة من الأصل فى التأثير أو نحو ذلك، ومن بينها فلهل يختار أقربها. ولمناقشة استهلالية سأستشهد فقط بمثالين دارت حولهما بالفعل مباراة ترجمات. وأرجو أن يبيننا، أولا، ما يميز المقاربة الموجهة للرسالة عن المقاربة المقيدة بالكلمة وعما يسمى "ترجمة حرة"، وثانيا، أى فسحة تسمح بها هذه المقاربة للعب خيال المترجم.

المثال الأول مأخوذ من "آكلو اللوتس Lotus-Eaters"، الحلقة الخامسة من *يوليسيز*. هناك رسالة يستلمها بلوم من مارثا Martha، وهي امرأة كان قد بدأ معها علاقة بالمراسلة مبهمة نوعاً ما، يحتوى نصها على هاتين الجملتين (U 5.244):

(مثال ٢ . ٥ . ١)

I called you naughty boy because I do not like
that other world. Please tell me what is the real
meaning of that word?

لقد قلت إنك ولد شقي لأننى لا أحب تلك الكلمة الأخرى. أرجو
أن تقول لى ما هو المعنى الحقيقى لتلك الكلمة. (طه ١٢٩)
أسميك "ولد عنود" لأننى لا أحب ذلك العالم الآخر الأفضل. رجاء
أخبرنى عن المعنى الحقيقى لذاك التعبير. (نيازى ١٦٣)

لب المسألة هو كلمة "world: عالم" فى الجملة الأولى. إنها بوضوح خطأ
طباعى من مارثا. وتبين جملتها التالية مباشرة أنها لم تكن واعية حتى بغلطتها، إذ
ظنت أنها كتبت الكلمة الصحيحة "word: كلمة" بدلا من الكلمة الخاطئة "world:
عالم". والآن ماذا يفعل المترجم بخصوص هذا الخطأ الطباعى البسيط؟ ستؤدى
المقاربات المختلفة الثلاث إلى نتائج مختلفة جدا، كما ينعكس فى الترجمات الصينية
الثلاث التالية لعبارة "that other world: ذلك العالم الآخر"، وجميعها الآن
مطبوعة:

(الترجمة ١)

那另一個世界 [na-ling-yi-ge-shiji—that other world.]

[ذلك العالم الآخر]

هذه ترجمة كلمة بكلمة على نحو صارم، ولا يمكن أن يجد أحد فيها أى مشكلة لو قرئت العبارة منعزلة. وكما أشرتُ بين الأقواس الشارحة التى أدرجتها بعدها، فإن ترجمة عكسية [من الترجمة إلى لغة الأصل] ستكون مطابقة لعبارة جويس نفسه. حتى القطعة الصينية الكاملة التى تجسد هذه العبارة

(我不喜歡那另一個世界。請告訴我那另一個字真正的含義。)

يمكن أن تترجم عكسياً إلى كلمات مطابقة لأصل جويس: "I do not like that other world. Please tell me what is the real meaning of that word?" لا أحب ذلك العالم الآخر. من فضلك قل لى ما المعنى الحقيقى لتلك الكلمة؟". وربما كان المترجمان اللذان أنتجاها راضيين تمام الرضا فى الحقيقة عن جهدهما ويطحان هذا التحدى: إذا لم تكن هذه هى 'الأمانة' فماذا تكون؟

من الصحيح أن الترجمات العكسية الآمنة هى فى كثير من الأحيان مفيدة فى كشف الترجمة السيئة، ولدينا الفرصة لفعل ذلك فى العديد من نقاشاتنا. وأما فى هذه الحالة فإن الترجمة العكسية تخفى حقيقة هى حاسمة فى الترجمة: قراء اللغة الهدف لا يرون (وعادة ليس عليهم أن يفهموا) نص اللغة المصدر ولا الترجمة العكسية. وما يراه قراء اللغة الهدف (الصينية، فى هذه الحالة) فى النص النهائى هو شىء يبدو 'مقروءاً' لكن ليس له معنى. فعلى حين تشبه "world: عالم" و"word: كلمة" الإنجليزية، بعضهما البعض على نحو لصيق جداً فى كل من التهجية والنطق بحيث يجد قراء الإنجليزية غلطة مارثاً مفهومة، لا تشترك الكلمتان الصينيتان [世界—shi-jie—عالم world] و [字—zi—كلمة word] فى أى شىء

يجمع بينهما. والحق أن بينهما بونا شاسعا بحيث لا يكون من الممكن حتى لمريض بالفصام أن تختلطا عليه. هذه المشكلة، التي يبدو أنه لا وجود لها عند مترجم لا يهتم تأثيرها الحقيقي، تخفيها في واقع الأمر الترجمة العكسية التي قدمتها منذ قليل. إن التأثير الحقيقي لمثل هذه القطعة الصينية على القارئ الصيني يمكن أن يتكشف فقط بترجمة عكسية تبين، بدلا من تقييد نفسها بالمعاني الحرفية للكلمات مفردة، شيئا مما تبدو عليه في نظر قارئ صيني. ويمكن تحقيق هذا بسهولة بإزالة التشابه بين "word: كلمة" و"world: عالم"، هذا التشابه الذي لا وجود له على الإطلاق بين الكلمات الصينية التي تقوم مقامهما، واستبدال بعض المرادفات بهما، وهكذا:

"I do not like that other planet. Please tell me
what is the real meaning of that lexical unit?"

"لا أحب ذلك الكوكب الآخر. من فضلك قل لي ما المعنى
الحقيقي لتلك الوحدة المعجمية؟"

إن كلمة "طائشة" التي استخدمها شتاينر، بدون تحديدها بأنها "خفيفة"، ربما كانت النعت الأنسب لوصف هذا النوع من اللغة. أمانة جلية ولكن خيانة فاضحة، هذا ما يؤول إليه الولاء المقيد بالكلمة في هذه الحالة.

(الترجمة ٢)

另外那個詞 [ling-wai na-ge
ci—the other word]

[الكلمة الأخرى]

يمكن لمترجم - سعيًا وراء جزالة النص النهائي - أن يتجاهل ببساطة الخطأ الطباعي ويترجم "world: عالم" كما لو كانت "word: كلمة". ونتيجة لذلك فإن قطعة اللغة الهدف لم تعد تبدو عارية عن المنطق بشكل مثير جدا للأعصاب. I] 我不喜歡另外那個詞。請你告訴我，那個詞究竟是什麼意思？ do not like that other word. Please tell me what is the real meaning of that word? لا أحب تلك الكلمة الأخرى. من فضلك قل لي ما المعنى الحقيقي لتلك الكلمة؟] سيشكل هذا في واقع الأمر تصحيحا للنص المصدر من قبل المترجم، وهي ممارسة يجري الدفاع عنها أحيانا (مثلا من قبل تايتلر). وسيجد القارئ النص النهائي بالتأكيد مقروءا بسلاسة، دون أى علم بأن مارثا ارتكبت غلطة. وهناك، على أية حال، رسالة ما حيوية انطوى عليها الخطأ الطباعي وسيكون 'تصحيح' تلك الغلطة بمثابة استغناء لا مسوغ له.

في الواقع تتوفر هذه الترجمة أيضا في صورة مطبوعة ومن دواعي السخرية أنها في واحدة من طبعتيّ الاثنتين منشورة في أوائل عام ١٩٩٠. وقد اضطلع محرر تلك الطبعة، الذي كان هو نفسه مترجما متمرسا، بمسئولية 'تصحيح' تلك الغلطة في سبيل القراءة السلسة!

من الضروري حقا أن تكون الترجمة سلسلة ومقروءة، تماما ككل الكتابات، لكن لا خير في جودة أسلوبية إن فشلت في المساهمة في التوصيل الفعال لرسالة الكاتب. والواقع أن المترجم المكرس للولاء الموجه للرسالة يحاول أن يتحقق من، أولا وقبل كل شيء، ماهية الرسالة. وثمة جوانب ثلاثة يمكن ملاحظتها بخصوص الرسالة التي ينطوى عليها خطأ مارثا الطباعي. أولا، ينسجم هذا الخطأ مع الأسلوب المتدني لبقية الخطاب، وهي لمسة جويسية فعالة في تصوير شخصية ذات حظ متوسط من الثقافة ترغب في اعتبار نفسها امرأة حساسة وعاطفية. ثانيا، تنتج الغلطة الانطباع الواضح لدى القارئ بأن مارثا تقصد "word: كلمة"، وإلا فإن الجملة التالية لن يكون لها أى معنى. ثالثا، المعنى الفطري للكلمة الخاطئة

"world: عالم" مهم أيضا. فهناك، مثلا، هذه القطعة فى تيار وعى بلوم فى "الجحيم Hades"، الحلقة التالية (U 6.1001-3):

There is another world after death named hell. I
do not like that other world she wrote. No more
do I. Plenty to see and hear and feel yet....

يوجد عالم آخر بعد الموت اسمه الجحيم. لا أحب الكلمة
الأخرى التى كتبتها. ولا أنا بدورى. هناك الكثير لأراه
وأسمعه وأحسه. (طه ١٩٧)

هناك عالم آخر بعد الموت يدعى جهنم. أنا لا أحب
ذلك العالم الآخر كتبت. لا أكثر منى. أشياء كثيرة يلزم على
أن أراها وأسمعها وألمسها. (نيزاى ٢٢٨)

لا يسمح جويس إذن لخطأ مارثا الطباعى بأن يظل مجرد خطأ، لكنه يطور
إلى تعريض، يلتقط فى جزء آخر من الرواية. ويصير ذلك التعريض أهم حتى فى
السياق من الغلطة نفسها وهو يولد ويندمج فى تيمة حلقة المدفن. والواضح أن
مترجما ذا ضمير لا يملك أن يترك ذلك الجزء مهملا. بل ينبغى إجراء شىء من
التجهيز لذلك التطور المستقبلى عند ترجمة خطاب مارثا فى الفصل السابق.
وبعبارة أخرى، يجب أن تكون فكرة الجحيم ماثلة كجزء من الرسالة المختبئة وراء
الخطأ الطباعى. إلا أن تلك الفكرة مفقودة تماما فى الترجمة الثانية كنتيجة لـ
"تصحيح" المراجع اللغوى لمخطوطتى، التى كانت نسخة طبق الأصل من الترجمة
الثالثة المذكورة أدناه، وهى محاولتى لإعادة إنتاج الرسالة بكاملها عن طريق
التلاعب فى ترجمة الخطأ الطباعى إلى أن يظهر فى الصينية كخطأ مشابه:

另外那個司 [ling-wai na-ge si]

[القِسْم الآخر]

وإذا حكمنا عليه بصورة منعزلة، قد يوسم هذا بأنه تجاوز غير مقبول مطلقا لحدود اللياقة. ومن هو ذلك المخول له بترجمة كلمة تعنى "العالم" بكلمة تعنى "قِسْمًا"؟ ولكن إذا رأيناه في سياق الفقرة كلها والأجزاء الأخرى ذات الصلة في الترجمة، يجلب هذا 'التجاوز' إلى نص اللغة الهدف نفس النسيج الثرى الجويسى بكل وضوح، المائل في نص جويس:

我把你叫做淘氣孩子，是因為我不喜歡另外那個
司。請你告訴我，那個詞究竟是什麼意思？ (Jin
1993:202; 2001a:121)

[I called you naughty boy because I do not like
that other si. Please tell me what is the real
meaning of that ci?]

[سميتك ولدا شقيا لأننى لا أحب تلك الـ si الأخرى. من
فضلك قل لى ما المعنى الحقيقى لتلك الـ ci?]

اعتقدت أن ذلك هو أفضل ما كان يمكننى عمله لأنه يغطى الجوانب الثلاثة
كلها بطريقة طبيعية حقا. كلمة [si] 司 غلطة يمكن تصوّر أنه يراد بها [ci] 詞
مثلا حدث أن كلمة "world: عالم" أريد بها "word: كلمة". صحيح أن معناها
المعجمى ليس قريبا من معنى "world: عالم"، ولكن عند ذلك بالضبط تأتى إعادة
الإبداع الفنية، لأن هذا التبديل الدلالى هو ما يعطى النص النهائى نفس الصدق كما
نجدته في نص جويس ويفسح مع ذلك مجالا للتلميح إلى "العالم الآخر". وبالرغم من

أن معناها المعجمي ليس "عالماً" بل هو "قسم"، [sī] 司 فإنها المكون الأساسي للفظ [yin-sī] 陰司، وتعني "العالم السفلي، الجحيم"، وهو المدلول الذي ترمز له غلطة مارثا سهواً. وهذا التلميح الخفي سيُمكن التلاعب بالألفاظ في عقل بلوم وهو في المدفن من الاحتفاظ بحيويته في البيئة الصينية.

هناك، على أية حال، عيب في ترجمتي الصينية. فكلمة [ci] 詞 ليست شائعة كثيراً ككيان وحيد المقطع يدلّ على "كلمة word" في العامية الصينية (ربما كانت أشبه بالأحرى بالمصطلح الإنجليزي "lexical unit: وحدة معجمية")، بالرغم من أنها توجد في الاستعمال الشائع في أشكال مركبة مثل [yan-ci] 言詞—الكلام، [ci-yu] 詞語—الكلمات والتعبير، [ci-ju] 詞句—العبارات، اختيار الألفاظ إلخ. وربما كان ذلك طبيعياً بعض الشيء لو أن الخطاب كتبه باحث، لكنها في حالة مارثا تجلب لكتابتها عنصر تحصيل علمي غير ملائم. وقد اعتبرت ذلك ثمناً كان على أن أدفعه.

وقد طُرح حل في مؤتمر حول جويس من قبل ناقدة وقارئة نهمة لترجمتي^(١٧). فباتباع نفس المقاربة الموجهة للرسالة كما كنت قد فعلت، اقترحتُ استبدال لفظي عالي المستوى علمياً [ci] 詞 بلفظة [zi] 字 [كلمة—zi] الأكثر اعتيادية ومن ثم ملائمة، بينما اقترحت بالنسبة لخطأ مارثا الطباعي في الجملة الأولى تعبير 宇 [yu]، وهذه علامة نادراً ما تظهر بمفردها، لكنها قريبة جداً في الشكل من 宇 [yu]، وحيث إن القارئ يمكنه أن يفهم على الفور كونها زلة يد، غير أنها يمكن أن تلمح إلى 宇宙 [yu-zhou]، الكون. ولهذا بدا أن ترجمتها تغطي الجوانب الثلاثة كلها بشكل جيد جداً، أيضاً، بينما تعيد الأسلوب الطبيعي لجملة مارثا إلى نصابها باللفظة الملائمة 字 [zi] التي تقوم مقام "word: كلمة".

(١٧) سوزان فونج Susan Fong في ملتقى جيمس جويس الدولي بزيورخ، يونيو ١٩٩٦، والمؤتمر الدولي الأول حول جويس the First International Conference on Joyce في الصين، بكين وتيانجن، يوليو ١٩٩٦.

هناك أيضا، على كل حال، قصور في بديليها. فبالرغم من أن كلمة 宇 الخاطئة تلمح إلى لفظة 宇宙 [yu-zhou—الكون] و، مقارنة مع [si—قِسْم]، ترمز إلى شيء أقرب إلى "عالم"، فهي لسوء الحظ لا تغطي المساحة الدلالية لعبارة "the other world : العالم الآخر"، وهو المعنى المهم حقا والذي استدعته عفوا جملة مارثا عن طريق خطئها الطباعي. فهل يكون المترجم مستعدا لدفع ثمن هو لعب مبتور بالألفاظ في الحلقة السادسة في سبيل الحالة الطبيعية لكلمة 字 [zi] في الحلقة الخامسة؟

كلتا الترجمتين تبدوان ممسكتين بفن چويس أفضل كثيرا من أى من المقاربات الأخرى، وكل منهما بعد ذلك لها عيبها الخاص بها. وبينما يمكن اعتبار القضية لا تزال مطروحة للنقاش بسبب العيوب، لا يبدو أن هناك شكا في أن كلتا الترجمتين تبيان أن المقاربة الموجهة للرسالة ذات جدوى. ومن ناحيتي، فإنني بقدر ما أقدر الحالة الطبيعية المحسنة التي كان يمكن أن يجلبها اقتراحها لللفظة المقابلة لللفظة "word : كلمة" في الفصل الخامس، فإن التلميح الخفي إلى العالم السفلي والذي سيلعب دورا بارزا في الفصل السادس هو بالفعل أهم من أن نستغنى عنه. فبالعكس، أوحى لي المناقشة بالحاجة إلى مزيد من تقوية التلميح لتعبير [yin-si—العالم السفلي] 陰司 بجعل اللفظ صريحا أكثر في القطعة ذات الصلة في الحلقة السادسة، مع تقبل عنصر عدم الملاءمة في لفظة [ci] 卍، إن لم تبرز فكرة ما أفضل. ويبدو أن تلك هي الطريقة السليمة للاستفادة من النقاش مع إنصاف أكبر للعب چويس بالألفاظ. والآن تسير ترجمتي لمقطع "الجحيم Hades" المقتبس أنفا على هذا المنوال في الطبعة المنقحة المنشورة في بكين عام ٢٠٠١ (Jin tr) : (2001a:179)

人死後，另外還有一個名叫陰司地獄的世界。我不喜歡另外那個司，她信裏說。我也不喜歡。...

After death there is another world named *yin-si diyu*. I do not like that other *si* she wrote. No more do I

[بعد الموت هناك عالم آخر اسمه *yin-si diyu*. لقد كتبتُ أنا لا أحب تلك الـ *si* الأخرى. ولا أنا عدتُ أفعل.]

كان مقطعي الأصلي (Jin tr 1993:277; 1994:174) مطابقا لهذا فيما عدا أن العبارة موضع البحث كانت 地獄 [*diyu*—الجحيم] فحسب، بدون لفظة 陰司 [*yin-si*—العالم السفلي] المدرجة قبلها الآن. كان أُملي إذن، لأن فكرة "الجحيم" حاضرة بالفعل مع الجملة الأولى، أن يكون التلميح في الجملة الثانية لسطر مارثا الذي يتضمن الخطأ الطباعي، والممثل في لغتي الصينية بكلمة 司 [*si*], كافيا للإيحاء للقارئ بفكرة 陰司 [*yin-si*—العالم السفلي]. وفي اعتقادي، لم يكن ذلك الأمل من غير أساس كلية، ما دامت اللفظة 陰司 [*yin-si*] تمثل تصورا صينيا قديما أكثر شيوعا بكثير في الواقع بين الصينيين الأكبر سنا من اللفظة الأحدث 地獄 [*diyu*—الجحيم]. وعلى كل حال، فربما كان ثمة قراء، قراء أحدث سنا على وجه الخصوص ليسوا معتادين إلى هذه الدرجة على الألفاظ الأقدم، وسيكون هذا الربط على العكس بعيدا عليهم. إن إدخال لفظة 陰司 [*yin-si*—العالم السفلي] قبل لفظة 地獄 [*di-yu*], والتي تعني "الجحيم" أصلا، يحولها إلى عبارة تحصيل حاصل 陰司地獄 [جحيم العالم السفلي] المستخدمة بشكل شائع في

الإشارة إلى الجحيم في العامية الصينية. وهذا ما سوف يهيئ القراء بصورة أفضل لتلميح بلوم إلى عبارة مارثا بإحالاته المدهشة.^(١٨)

ويأتى مثال آخر أدى إلى تنافس شبيه بين الترجمات المتبارية من "الليستروجونيون Lestrygonians"، الحلقة الثامنة. ولست بحاجة إلى الدخول في تفاصيل ما دمت قد ناقشتها بشيء من الإسهاب فى مقال بالإنجليزية (Jin 1998c:215-30)، وقمت لاحقاً بمراجعتها وإدخالها فى فصل فى Jin (2001b:115-136)، كما خصصت أيضاً مقالا قصيرا خاصا، باللغة الصينية، لهذه الحالة نفسها (Jin 1998a:211-14; 1998b:191-94). والمقطع موضع البحث هو الشذرة التالية من تيار وعى بلوم المتعلقة بالإعلانات (U 8.95-101):

(١٨) استرشادا بملاحظات المؤلف يمكن إنتاج ترجمة عربية لما ورد فى رسالة مارثا على هذا النحو:

سميتك الولد الشقى لأتنبأ لا أحب تلك السماء. لو سمحت قل لى ما المعنى
الحقيقى لتلك الأسماء؟

ومقابل حوار بلوم الداخلى المستدعى لذلك لاحقاً فى الحلقة السادسة، يمكن إنتاج الآتى:
هناك سماء بعد الموت اسمها الجحيم. لقد كتبت لا أحب تلك السماء. ولا أنا
عدت أفعل. ...

إنّ الكلمات "words" التى تسأل عنها مارثا ما هى إلا "أسماء" بلوم.

والملاحظ فى ترجمتى طه ونيازى، فيما يتصل بهذه النقطة، أن الأول يكتفى بتمثيل خطأ مارثا الطباعى دون أن تكون للكلمة الخاطئة الناتجة أى دلالة تربطها بفكرة الجحيم أو الآخرة فى حوار بلوم الداخلى، فلا نفهم أبداً لماذا يقول بلوم لنفسه أنه لم يعد يحب تلك "الكلمة" بينما ينجح الثانى فى ذلك ولكنه يقدم مارثا كأنها ذكرت "العالم الآخر" عامدة ولم تكن تلك زلة طباعية، ونفاجأ بانتقال مرتبك تماماً فى خطاب مارثا من تسميتها بلوم بـ "الولد الشقى" لذكر سبب ذلك وهو عدم حبها لذلك "العالم الآخر"! ويضيف نيازى من عنده "الأفضل" كوصف من مارثا لذلك "العالم الآخر" دونما سبب ترجمى واضح ولا حل للارتباك. — المترجم.

(مثال ٢.٥.٢)

All kinds of places are good for ads. That quack doctor for the clap used to be stuck up in all the greenhouses. Never see it now. ...POST NO BILLS. POST 110 PILLS. ...

وكل أنواع الأماكن صالحة للإعلانات. ذلك الطبيب المشعوذ للسيلان الذى كان ملصقة عادة فى جميع المراحيض العامة. لا تراه الآن. ...مراحيض رجالي. حيض رجالي. ... (طه ٢٦٦)

وهذا فى تيار وعى بلوم. ومن الجلى أن عبارة "POST NO BILLS: ممنوع لصق إعلانات" هى ما يتذكر بلوم أنه قد رآه على جدران المبالى العامة يحظر لصق الإعلانات، والعبارة الثانية نتيجة لقيام شخص ما بشطب سنتين من الحروف بحيث صار الحظر شيئاً لا صلة له بالموضوع. فهل يمكن لهذا الفن الموجز للغاية والحي للغاية مع ذلك أن يعاد إنتاجه فى الترجمة؟

ووفقاً للمقاربة المقيدة بالكلمة تصير عبارتان:

禁止張貼廣告。郵寄110顆藥丸

[Post no bills. Mail one hundred and ten tablets.]

[ممنوع لصق الإعلانات. أرسلوا بالبريد مائة وعشرة قرصاً.]

وعلى السطح تكون الكلمات مترجمة بأمانة، ولكن لا معنى لها بالنسبة للقراء الصينيين. فلماذا يفكر بلوم فى الأقراص وأقراص بهذا العدد؟ ليس هناك شىء فى العبارات الصينية يمكنه أن يدل على أى مفتاح لحل المشكلة. فعلى الرغم من "الأمانة"، فقدنا تماماً كلا من المعنى والسخرية.

وأما باتباع مقارنة 'الترجمة الحرة' الباحثة عن السلاسة، فإن من الجائز أن يحصل المرء على شيء من هذا القبيل:

“禁止招貼”的公告，成了廢紙
—張—

[The 'POST NO BILLS' notice is just as good as trash.]

[لافتة 'ممنوع لصق الإعلانات' هي بالضبط في حكم الهراء.]

ومثل هذه الترجمة الصينية (الافتراضية في حالتنا هذه) ربما كانت أفضل نوع من ترجمة باحثة عن الجزالة، لأنها تكون قد أمسكت بالجانب الأساسي من الرسالة. وربما كانت تصلح حتى كأحد البدائل الممكنة للمقاربة الموجهة للرسالة. إلا أنها تفتقد أجمل جانب من لعب چويس على الألفاظ.

وما حاولت أن أفعله هو أن أحاكي عبارات چويس بطريقة قد يفهمها القارئ الصيني (Jin tr. 1993:355; 1994:230; 2001a:235):

不准招貼。不住招貼。

[bu-zhun zhao-tie, bu-zhu zhao-tie]

في هذه الترجمة تم تغيير العبارة الثانية تماما. فعوضا عن "POST 110 PILLS: أرسلوا ١١٠ قرص" الأصلية، لدينا 不住招貼 [bu-zhu zhao-tie]، والتي تعني "الصقوا إعلانات بلا نهاية" أو "اللتصق لا ينتهي أبدا". وما كان لهذا التبديل أن يكون مبررًا على الإطلاق لو كانت اللغة هي الإنجليزية، أما الآن وقد

أصبح الكتاب كتابا صينيا، فالعبارة بما تبدو عليه العبارات الصينية للقراء الصينيين، وما لدينا عبارتان صينيتان شديدتا الشبه ببعضهما في المظهر. ويمكن للقراء الصينيين أن يتخيلوا بسهولة أن بعضهم أزال سنتين من العلامة الثانية 准 [zhun-القبول] في العبارة الأولى حتى أصبحت 住 [zhu]، التي تشكل هي وكلمة 不 [bu-لا] السابقة عليها سويا 不住 [bu-zhu-بلا توقف]، وهو ما يحول الحظر إلى اعتراف بفشله الذريع. تماما كما حدث للحرف "N" في "NO: ممنوع" و"B" في "BILLS: أقراص" في البيئة الإنجليزية، مما حول اللفة إلى شيء لا صلة له بالموضوع. وبهذه الطريقة، فإن كلا من الفكرة الأساسية (فشل الحظر) والخدعة اللغوية تم الحفاظ عليهما، وأتمنى أن يستمتع القراء الصينيون بهذه اللعبة اللفظية بقدر ما يمكن أن يستمتع قراء الإنجليزية بلعبة جويس نفسه.

عندما ناقشت هذا المثال في محاضرة في ١٩٩٢ في جامعة نورث كارولينا University of North Carolina بمدينة تشايل هل Chapel Hill قبل نشر ترجمتي، كان الحاضرون متحمسين لفرصة الإبداع التي فتحتها المقاربة التي كانت ترجمتي مثلا عليها، وأدلى عدد من المشاركين بدلوهم في المناقشة وبحيوية. واقتراح البعض منهم بدائل أخرى، كان أحدها، على سبيل المثال، 禁止招貼، 禁止少貼 [jin-zhi zhao-tie, jin-zhi shao-tie]. وتصبح العبارة الثانية الآن "محظور لصق ما لا يكفي من الإعلانات!" وإذا كانت ترجمتي التي يرد فيها 不住招貼 [الاصق لا ينتهي أبدا] ماسخة عند قراءتها بعض الشيء، فإن هذه الترجمة تبدو بالتأكيد مبالغتها بشقاوتها العابثة، قريبة ربما قد يبده مؤلفو كتابات الحائط. إنها تمثل خيارا جذابا. هناك، على أي حال، مطب واحد: العلامات في العبارتين في هذه الترجمة لا تبدو متشابهة بما يكفي للسماح بنوع التبديل الذي نجده بين "POST NO BILLS: ممنوع لصق إعلانات" و"POST 110 PILLS: أرسلوا ١١٠ قرص". وربما تخلق انطباعا بأن بلوم كان

هو الذى يسخر من اللافتة بنفسه. ولكن، بالرغم من بعض نقاط عدم الملاءمة، كانت كل البدائل المقترحة قريبة بما يكفى لأخذها فى الحسبان.

وأنا على يقين من أنه، بينما تميل المقاربات الخاطئة إلى تكييف القدرات الأدبية للمرء، ستساعد المقاربة الصحيحة على إطلاق العنان لها. ولأنه لم يعد مقيدا بالكلمة، سيجد المرء عقله نشطا بالعديد من خيارات إعادة الإبداع الخاصة بنقل رسالة. ولعلنى لم أحقق أفضل حل ممكن لحالة بعينها، لكن شخصا ما أكثر امتلاكاً لخاصية اللغات المعنية وذا مواهب فنية أفضل سيكون قادرا على أن يبلو بلاء أحسن باتباع نفس المقاربة^(١٩).

(١٩) من الملاحظ طبعا أن طه ابتكر عبارتين مختلفتين عن جويس تماما، إحداهما ("حيض") تشويه للأخرى ("مراحيض") - التى تشير للمكان نفسه - إلا أن هذا التشويه حدث بمحو ثلاثة أحرف كاملة وليس القليل جدا من الشرط والخطوط كما عند جويس وچن، كما اختلعت فكرة منع لصق الإعلانات وفشل هذا المنع أصلا. -المترجم.

٦. المعيار النهائي

رغم أن هذه الأمثلة لا تمثل أكثر الحالات تحدياً في الترجمة الأدبية، فربما أعطتنا لمحة عن التعقيدات التي في انتظارنا وكم يمكن أن يكون المثال النموذجي لإعادة إنتاج الرسالة الأصلية معطلاً. وقد تكون هذه المناقشة قد بينت إلى حد ما أي نوع من الحرية تأتي به المقاربة الموجهة للرسالة إلى المترجم. ولكن مادامت توجد عيوب في كل ترجمة من الترجمات التي نوقشت، بما فيها ترجمتي أنا، فربما طرح سؤال نفسه عند هذه المرحلة. ما معنى العمل في سبيل مثال نموذجي يبدو أنه بعيد المنال إذا كانت ستوجد أخطاء في كل الأحوال؟

والحقيقة أن المعنى يكمن في الأساس المتين الذي لهذا المثال النموذجي في واقع الاتصال بين- اللغوي. ورغم أن النموذج المتمثل في إنتاج نفس الرسالة بالضبط يكاد لا يمكن بلوغه أبداً في الممارسة العملية، فإن كونك تهدف إليه أم لا سيحدث اختلافاً كبيراً. ومن الجلي أن الأمثلة التي تم إنتاجها باتباع المقاربات الأخرى تخفق في تحقيق ما يفترض أن يفعله الاتصال بين-اللغوي. ومن الجلي أنه، حتى أقل بدائل المقاربة الموجهة للرسالة قبولاً تدنو أكثر مما تدنو المقاربات الأخرى من المثل الأعلى.

صحيح أن هناك مواقف يمكن فيها إنتاج ترجمات جيدة باتباع المقاربات الأخرى. ففي مناسبات كثيرة يلجأ المرء إلى استخدام الترجمة الحرفية إذا أمكن لذلك إيصال الرسالة بنجاح، ولاشك في أن الأسلوب الجيد والملائم ضروري قطعاً في الترجمة الأدبية. كما أن المقاربة الموجهة للرسالة لا تستبعد الترجمة الحرفية عموماً أو الجزالة الملائمة في الأسلوب، الملائمة بمعنى سيجري تعريفه في فصول لاحقة. إنها تستبعد فقط الترجمة الحرفية من النوع الذي يدمر النص النهائي، والجزالة من النوع الذي يفسد الاتساق الفني في النص المصدر.

وعلى كل حال فإن التوصيل الناجح للرسالة المصدر هو المعيار النهائى للترجمة الجيدة. ولهذا تستطيع المقاربة الموجهة للرسالة أن تقود إلى ولاء حقيقى فى الترجمة. ذلك أن القصد من وراء المقاربة، ليس فى الحقيقة، سوى تنفيذ عملية الترجمة مع وضع ذلك المعيار نصب أعيننا من البداية إلى النهاية. وما أنوى عمله، بدءا من الفصل الثالث، هو بالضبط وصف للكيفية التى يمكن بها تحقيق هذه المقاربة فى الترجمة الفعلية كما أفهمها.

الفصل الثالث

الرسالة ومقاربة الاتساق الفنى

١. رسالة مقابل رسالة

كما فصلنا فى الفصلين الأولين، يميل الولاء الغريزى - الذى يعتمد على تكافؤ 'الكلمة بالكلمة' - إلى أن يؤدى إلى عواقب مضحكة أو "طائشة". فمدرسة 'الجماليات الخائئات' تُكَنِّ ولأها بالفعل، كما أعلن بصريح العبارة، لشيء غير العمل الفنى الأصلى. أما المترجمون المدققون الذين يتبعون مقاربة 'المعنى بالمعنى' الشيشرونية، فإنهم - رغم بحثهم الجاد عن ولأ حقيقى - فقد وجدوا أحيانا درُبهم ينشق إلى برك من الوحل لا فكاك منها.

ليست الترجمة نقل كلمات، لكنها فعل اتصال يتحقق بنقل الرسائل. ومن الصحيح أن رسالة نص يتم إيصالها بكلماته ومن ثم فمن الضرورى للغاية أن يكون المترجم متأكدا من معنى ووظيفة كل كلمة من تلك الكلمات، غير أن من الأهم حتى عنده أن يكون حساسا للتأثير الكلى الذى ينتجه هذا المجموع من الكلمات على مُتلَقٍ يشترك فى اللغة والثقافة كمتحدث أصلى. والحقيقة أن الترجمة الأمينة لا تتحقق كلمة بكلمة، ولا معنى بمعنى، وإنما رسالة برسالة وتأثيرا بتأثير.

وبتمثل الهدف النهائى للترجمة الأدبية بمعناها الصحيح، كما أفهمها، فى أن تنتج تأثيرا على قراء اللغة الهدف قريبا قدر الإمكان مما يُحدثه الأصل على قراء اللغة المصدر. وبما أن التطابق غير وارد، فإن الهدف الأفضل الذى يستطيع المرء - ويجمل به - العمل من أجله هو تقريب قدر الإمكان. وهذا التأثير المكافئ ممكن فقط عندما تقدم الترجمة رسالة قريبة من رسالة الأصل قدر الإمكان. ولكن ما هى

الرسالة؟ بما أن المصطلح جوهرى للغاية لمناقشتنا، فإن من الضروري أن نعرفه قبل المضى قدما.

ولعله قد أصبح جليا من مناقشتنا حتى الآن أن ما أعنيه بـ 'رسالة' شىء أكثر من مجرد معلومات. فهي تغطي ليس فقط مادة الرسالة، وإنما أيضا الطريقة والجو العام والدقائق المرفهة التى تساعد الاتصال على إنتاج تأثيره المرغوب. وعندما يكون عاشق فى الصحبة الهنيئة لمحبيبته، مثلا، تصله رسائل من لفتاتها وتعبيرات وجهها وحركات جسدها أكثر كثيرا مما يصله من كلماتها. وباختصار، تشير 'رسالة' فى مناقشتنا إلى المجموع الكلى لما يوصله النص.

لرسالة النص عادة مكونات ثلاثة صميمة:

١ - الروح، الجوهر؛

٢ - المادة، الصور؛

٣ - الجو، نكهة النص.

الروح هى دائما قلب الرسالة. وأحيانا، كما لعله قد لوحظ فى حالات كالمثالين اللذين نوقشا فى نهاية الفصل الثانى، يكون من الضرورى إجراء بعض المواءمات فى الوقائع ليتسنى تأمين الاتساق الفنى للنص. ومن الضرورى التأكيد على أن هذا لا يعنى أن المترجم يمكنه تجاهل أى من الوقائع. بل ينبغى أن تجرى التغييرات المادية فقط عندما تكون ضرورية حقا لصالح الرسالة الكلية، فقط عندما يمكن أن يلحق الضرر بالاتساق الفنى للنص بدونها. وربما أمكن توضيح هذا خير توضيح بالتبديلات المادية فى المثالين المذكورين سابقا.

ولا شك فى أن عبارة "the other world: ذلك العالم الآخر" (مثال ٢. ٥. ١) بمفردها ستبدو دالة بذاتها على كيان مادى للغاية. ولكنها عندما تُرجمت حرفيا إلى لغة أخرى كما فى الترجمة ١، عطلَ هذا تماما اللعبة اللفظية الرئيسية للقطعة لأن

اللفظة المقابلة للفظـة "world: عالم" فى تلك اللغة لا يمكن بأى حال أن ترتبط باللفظة المقابلة للفظـة "word: كلمة". وكما حللنا فى النقاش الوارد تحت ذلك المثال، فإن اللعبة اللفظية فى هذا المقطع ضرورية ليس فقط من أجل المقطع نفسه الوارد فى الحلقة الخامسة، بل هى كذلك وأكثر من أجل الحلقة السادسة. ومن الجلى أن المحتوى المادى للكيان "word: كلمة" لا يسهم بأى شىء فى الاتساق الفنى للنص ويمكن ويستحسن أن يستبدل به شىء يمكنه أن يحفظ ذلك الاتساق فى النص النهائى.

وعلى نحو مماثل، ليس لمادّة "PILLS 110: ١١٠ قرص" كما هو جلى علاقة بنشاط بلوم الذهنى. إن ما يلعب دورا فعّالا هناك هو القرابة الشكلية الوثيقة بين هذه العبارة ولافتة "NO BILLS: ممنوع [...] الإعلانات"، ووضع تلك القرابة موضع السخرية الحادة بحكم معانيهما واضحة التنافر. ومن المؤكد أن مترجماً، يعتبر الاتساق الفنى للنص هو صُلْبُ المسألة، سوف يسعى إلى الاحتفاظ بالأخيرة، على حساب الأولى، محتوى تلك العبارة، عند الضرورة.

والاتساق الفنى لنص ليس مقتصرًا على لعب الألفاظ وحده. إنه روح النص ككل، متحدًا اتحادًا حميمًا بجوهره، متجسدًا فى الوقائع، وحيًا بالصور. لكنه فى المراحل الدقيقة حيث يوجد لعب بالألفاظ، وفى وجود تلك الأشياء المرهفة كالأسلوب وأصداء المعنى يكون أكثر عُرضة للأذى فى الترجمة. وهذا هو السبب فى أننى أكرس فصولًا كاملة لتلك الأمور كما أدرس حالات تتطوى على لعب بالألفاظ فى كثير من الفصول.

وينبغى أن يكون واضحًا من هذا أننا لا ننوى على الإطلاق الهبوط بمسائل الشكل إلى مرتبة عدم الأهمية. وحيث إن روح النص وشكله متحدان اتحادًا يتعذر فصلهما، فقد أكدت قبل أى شىء آخر على ضرورة أن يدرك المترجم الرسالة عن طريق استيعاب الجسد الكلى للنص المصدر، بما فى ذلك كل ملامح لغته، نزولًا إلى أدق دقائقه، بحيث لا يفوت أى شىء أو يساء فهمه. إن هذا هو حقًا العمل

التحضيرى الذى يليق بأى ولاء ترجمى، لكنه كثيرا ما أهمل فى النقاشات النظرية ودراسات الترجمة — أو بالأحرى اعتُبرُ أمرًا منتهيًا مع أنه مهمل فى واقع الأمر.

وبتوضيح المغزى المقصود لكلمة 'رسالة' على هذا النحو، قد يكون من الأسهل تقييم ترجمة بعينها. وتمسك ترجمة عزرا پاوند لقصيدة لى باى التى يعنونها "فراق على نهر كياتنج" (مثال ١. ٤. ١)، على سبيل المثال، بروح الأصل وجوه العام على أفضل وجه، كما أن تغيير الوقائع المتمثل فى تبديل اللفظ الشائع الذى يعنى "أحد المعارف القدامى" (故人) باسم شخصى يبدو مبررا. وهذا التعبير مبنى على التفوق النسبى، فى البيئة الإنجليزية، للاسم الشخصى مقارنة مع تعبير مبتذل من قبيل "أحد المعارف القدامى" فى تصوير الجوِّ الحميم للفظلة الشعرية الصينية 故人 [gu-ren]. وحتى الاسم الشخصى "كوچن" الذى يستخدمه پاوند لم يكن يخص الصديق الذى يلقي عليه لى نظرة الوداع أو أى شخص بالمرّة. والاسم الحقيقى الذى يخصه بالفعل موجود هناك فى عنوان قصيدة لى الأصلية، 黃鶴樓送孟浩然之廣陵: "فى وداع مينج هوران عند برج اللقلق الأصفر".

والآن ألم يكن من الأفضل كثيرا فى سبيل الاتساق الفنى للقصيدة لو أن پاوند استخدم ذلك الاسم الحقيقى 孟浩然 (مينج هوران)، والذى كان شاعرا شهيرا آخر فى عهد أسرة تانج، وكذلك الاتجاه الصحيح لرحيل ذلك الصديق والاسم الصحيح للبرج؟ بتصحيح تلك الأخطاء الثلاثة، يمكن للسطر الأول أن يسير على هذا النحو أو ما إليه:

Haoran goes east from Huang-he-lou

هوران يذهب شرقا من هوانج-هى-لو

ألم تكن ترجمة پاوند، إن تم تصويبها على هذا النحو أو ما إليه دون التنازل عن نكهته الشعرية الخاصة، ستثرى فوق ثرائها بالصور والإماعات الآتية من القصيدة الأصلية؟ ومقارنة مع ترجمته "Ko-jin goes west from Ko-kaku-

ro: كوچن يذهب غربا من كو-كاكو-رو"، لكان هناك الآن ليس فقط الشخصية الفعلية لشاعر شهير آخر، وإنما أيضا الربط بـ يانججو Yangzhou (المذكورة في البيت الثاني من القصيدة: 烟花三月下揚州)، المدينة التي تمتد شرقي موقع أحداث القصيدة، وكانت حاضرة مزدهرة في تلك الفترة التاريخية المتميزة، والإلماح إلى رحلة الطيران الأسطورية لجنى يمتطى لقلقا أصفر من هذا البرج ("هوانج-هي-لو" تعنى "برج اللقلق الأصفر").

وإذا كانت هذه الحالة تمثل خسارة ضئيلة نسبيا سببتها غلطات فى الوقائع تؤثر فى الاتساق الفنى للنص، فإنه يمكن أحيانا أن توجد حالة تمثل خسارة فادحة بالرغم من صحة الوقائع الأساسية، كما فى حالة المثال ١. ١. ٣، حيث تمت ترجمة عبارة ماو 我是和尚打傘 [أنا راهب أستخدم مظلة] إلى " I'm a lonely monk walking the world with a leaky umbrella: أنا راهب وحيد أسير فى الدنيا بمظلة مخرومة".

وإذا قارنا الترجمة بأصل ماو عن طريق المكونات الثلاثة لرسالة، سنجد هذه النتيجة:

أصل ماو			الترجمة
الروح	تفاخر متكرر فى صورة السخرية من الذات	تقييم للذات	
المادة	مجاز الراهب مجاز المظلة	مجاز الراهب الوحيد السائر فى الدنيا مجاز المظلة المخرومة	
النبرة	ساخرة	مثيرة للشفقة	

من الواضح أنه، على الرغم من معرفتها الجيدة بالكلمات التى فى الأصل، لم تفهم المترجمة الشفوية الرسالة بالمرة. كيف حدث ذلك؟ غنى عن البيان أنها لم

تكن تتبع عملية ترجمة مصممة لحفظ الاتساق الفني بأمانة قدر المستطاع، مثل تلك التي نحن في سبيلنا الآن لأن نحاول صياغتها.

٢. مقارنة الاتساق الفني

كيف يفهم مترجم الرسالة خلال عملية الترجمة، من النص المصدر إلى النص النهائي، شفاهياً كان أم مدوناً؟

يعتمد ذلك على المقاربة التي يتبعها. فإذا كان يتبع المقاربة المقيدة بالكلمة، يحتمل أنه سينظر إلى كلمات النص باحثاً في عقله عن نظائرها المحتملة في اللغة الهدف، ثم يحاول أن يركب تلك النظائر بطريقة متسقة مع القواعد النحوية للغة الهدف، وأخيراً يحسن النتيجة بإجراء مواعمات تحريرية.

أما المترجم الحر إلى هذا الحد أو ذاك فإنه سيبحث في الأغلب عن أشياء شائقة أو مفيدة في النص المصدر، ويصوغها بطريقة تناسب ذائقته الخاصة، وينمق النتيجة حتى أفضل ما في استطاعته، مضيفاً ومقتطعاً، إلى أن يقتنع بأن لديه نصاً سيرضى حَضْرَتَهُ ويترك أثراً طيباً لدى قرائه.

وتتألف مقارنة الاتساق الفني في الترجمة من حركة رباعية: التغلغل والاكْتِسَاب والانتقال والعرض.

١ - التغلغل فيم؟ البيئة التي كتب فيها العمل الأصلي لقراء اللغة المصدر. المحيط اللغوي والثقافي الذي كان المراد تلقى الرسالة فيه.

٢ - اكتساب ماذا؟ الرسالة، بما فيها الروح والمادة والنكهة، التي لا يمكن استيعابها وتذوقها تماماً إلا من جانب قراء يشتركون في لغة الأصل وانتمائه الثقافي.

٣ - الانتقال ممّ إلآم؟ ما قد تشكّل فى عقل المترجم باعتباره الرسالة الأصلية فى بيئة اللغة المصدر يجرى تحويله إلى رسالة جديدة فى بيئة اللغة الهدف.

٤ - عرض ماذا؟ الرسالة المصوغة حديثاً بعبارة تحافظ على الاتساق الفنى للنص تُحدث لدى قراء اللغة الهدف تأثيراً يقارب على نحو لصيق قدر المستطاع التأثير الذى تُحدثه الرسالة لدى قراء اللغة المصدر.

وقد جاءت فكرتى الخاصة بحركة رباعية بوحى من 'الحركة التأويلية' الرباعية عند شتاينر، والتى تتضمن "رؤية للترجمة بصفقتها تأويلاً يتسم بالموثوقية والتغلغل والتجسيد والتعويض" (Steiner 1975/1998:319). وعلى كل حال فإننى لا أتبع نموذجها، الذى يبدو أنه يحيل بشكل رئيسى إلى الترجمة كحدث ثقافى، بل أجرى بالأحرى محاولة لتحديد معالم عملية الترجمة الفعلية التى تقع بالكامل فى عقل المترجم.

وبالطبع فإن هذا التصوير الدقيق، تجربى إمبريقى فى طبيعته. ولأن الترجمة "على الأرجح هى أعقد حدث أنتجه النظام الكونى فى مسيرة تطوره حتى الآن" (Richards 1953:250)، فلا يمكن للعملية كلها إلا أن تقع، بالطبع، فى عقل توجد به "مساحات لغوية" متميزة فى الجهاز العصبى المركزى" هى التى "تسمح بالوجود المستقل بذاته للغات مفردة بينما، فى الوقت نفسه، تجعل من الممكن اكتساب لغات أخرى وتتيح أشد درجات التغلغل المتبادل" (Steiner 1975/1998:308). وليس ثمة دليل علمى من أجل الإقرار بهذه العملية كقانون من قوانين الطبيعة، غير أن هناك وفرة من الأدلة القائمة على حقائق لافتراض احتمال وقوعها.

٣. الحركة الأولى: التغلغل

تنتطلق الترجمة السليمة من الفهم السليم للأصل. إلا أنه من الممكن أن يوجد اختلاف ضخم بين الإستراتيجيات التى يتبناها المترجمون لتحقيق ذلك الفهم. وتلك الإستراتيجيات المختلفة هى نقاط انطلاق المقاربات المتباعدة التى ستؤدى إلى ترجمات بينها بون شاسع و، بعضها، أبعد عن أن تكون تمثيلاً للأصل.

والعامل الحاسم الذى يسبب هذا التباعد هو اللغة المستخدمة فى استيعاب النص الأصلي. ويعني 'التغلغل' أنه، فى مواجهة النص المصدر، ينبغي دخول البيئة اللغوية والثقافية للغة المصدر. والطريقة الوحيدة الموثوق بها لتحقيق هذه الغاية هى العمل بمفاهيم اللغة المصدر، عن طريق التفكير بتلك اللغة.

واللغة الهدف هى فى معظم الأحوال اللغة الأم للمترجم. وهذا وضع مرغوب فيه ومستحب، حيث إن المراحل النهائية لعملية الترجمة تتطلب أوفى معرفة باللغة الهدف وأشدّ تمكُّن منها، وهو فى العادة امتياز للمتحدث الأصلي، وبالذات امتياز للمتحدث الأصلي الذى له حس كاتب بأدق الدقائق فى كلماتها وأبنيئها. إن هذا الحس هو ما يجعل من الممكن إنتاج نص بالتأثير المرغوب تماماً.

على أن المشاعر اللغوية المحمولة من عالم اللغة الهدف هى أسوأ العوائق أمام عقل المترجم وهو يحاول أن يستوعب النص المصدر. إنها تجعل، فى كثير من الأحيان، يضل بعيداً عن الإدراك الدقيق لما هو مقصود فى النص. وحتى يتسنى تأمين هذا الإدراك بقوة، على المترجم أن يحجب عن وعي تدخل لغته هو. ذلك أن التحرر من هذا التدخل سيجعل من الأسهل قليلاً صقل التمكُّن المتواصل من اللغة المصدر، و - عبر البقاء منتبهاً لكل العوامل التى تضيف إلى دقائق النص المصدر - سوف يستوعبها كما يفعل متحدث أصلى.

ويخفق مترجمون كثيرون فى مواجهة هذا التحدى. وهناك حتى أصوات مسموعة فيما يبدو يمكن فهمها بمعنى مناقض بالكامل لهذا المبدأ. فينادى الشاعر

الأمريكي روبرت بلاي Robert Bly (1982:68-89) بالبداية في عملية الترجمة عن طريق، أولاً وقبل كل شيء، إيجاد المقابلات في اللغة الهدف للكلمات التي في النص^(٢٠). وأقوى سند لمثل هذا التوجيه المرجعي ربما نجده في تجربة بعض مشاهير المترجمين، عزرا پاوند مثلاً، الذي أذهلت ترجمته بعنوان *كاشاي* شعراء كثيرين جداً والقراء على وجه العموم. اشتملت مسيرة پاوند كـمترجم للأدب الصيني، بالطبع، على أكثر بكثير من *كاشاي*. فعبر أكثر من أربعين عاماً من الدراسة المتقانية تسنى له أن يكتسب هذا التفقه الخطير في اللغة والأدب الصينية الأمر الذي مكنه من ترجمة ثلاثة من "الكتب الأربعة" الكلاسيكية وأشعاراً قديمة أيضاً. ولكن في مستهل فترة عشقه للشعر الصيني، التي أنتج خلالها ترجمته الجميلة *كاشاي*، لم تكن لديه معرفة مباشرة باللغة على الإطلاق. وبالإلهام من الشروح المستفيضة التي قام بها العلامة الأمريكي إرنست فينوللوسا الذي كان قد قام بدراسته للشعر الصيني في اليابان، اشتغل پاوند بشكل رئيسي من "براشيم، وهوامش لمعاني المفردات، وتعليقات، وعتاد دراسي" تخص فينوللوسا (Kenner 1971:198). ويمكن الافتراض دون مجازفة أنه في استيعابه القصائد الأصلية أثناء تلك الفترة، كان عقله مجبراً على العمل بالإنجليزية، وليس بالصينية. وإلى ذلك، ألفت ترجماته قصائد عظيمة، على علاتها؟ "جهل پاوند المطبق باللغة الصينية"، يلاحظ يب (Yip 1969:3)، "لا يبدو أنه قد صدّ قراءه بالإنجليزية". في الواقع، ألم يؤيد تحليلي أنا لترجمته "Separation on the River Kiang: فراق على نهر كيانج" (مثال ١. ٤. ١) هذا التقييم؟

ومن الصحيح أن عبقرية پاوند الشعرية مكنته من إبداع قصائد جميلة على أساس من فهم يتلمس الخطوط العامة للأصل نوعاً ما، بالرغم من بعض الأخطاء

(٢٠) انظر ورقتي البحثية "مراحل الترجمة النقيضة لـ بلاي" (Jin 1991:22-24) التي عرضت لأول مرة في المؤتمر السنوي لاتحاد المترجمين الأدبيين الأمريكيين في ١٩٨٩. وقد أضيفت الآن كملحق إنجليزي لمجموعة مقالاتي الصينية (Jin 1998a:253-61).

أحيانا. على أن 'الجمال' ليس بمفرده، على أية حال، معيارا بالنسبة لنا. زد على ذلك، وكما هو جلى بالفعل من مناقشتنا لـ "فراق على نهر كياتج"، أن الموهبة العظيمة لمترجم عاجزة أمام وقائع لا يراها. المثال الذى نحن بصدد تحليله يبين تلك النقطة بطريقة أكثر إدهاشا، وفوق ذلك فسوف يوضح الحاجة المؤكدة لـ 'التغلغل' فى مقاربة نص من أجل الترجمة.

هذا مقطع من القصيدة التى يسميها *پاوند* "The River Merchant's Wife: a Letter" زوجة تاجر النهر: رسالة"، وهى ترجمته الأشهر من الشعر الصينى (التي تم تقييمها على أنها "أجمل قصيدة فى أمريكا القرن العشرين"، كما هو مذكور فى فصلنا الأول). وقد حللت بعض أخطائها الساطعة فى ورقة صينية نشرت لأول مرة منذ خمس عشرة سنة مضت (Jin 1998a:30-31; 1998b:27-28). ولكننا الآن، ببعض التبصير من نقاشاتنا لمقاربة الاتساق الفنى، قد نكون قادرين على أن نجازف بنظرة معمقة إلى منظومة عمل عقل الشاعر- المترجم التى ربما تكون قد أدت إلى تلك الأخطاء.

(مثال ١.٣.٣)

At sixteen you departed,
You went into far Ku-to-yen, by the
river of swirling eddies,
And you have been gone five months.
The monkeys make sorrowful noise
overhead. (Yip 1969:193)

فى السادسة عشرة رحلت،

ذهبت إلى كو - تو - ين البعيدة، على نهر الدوامات الحلزونية،
وغبت خمسة أشهر.

القرود تضج بالأسى فوق الرؤوس.

والأبيات الأصلية، من قصيدة لى باى الشهيرة [chang-gan-] 長干行

[xing]، هى:

十六君遠行，
瞿塘灘頭堆。
五月不可觸，
猿聲天上哀。

(Xiao et al 1988:239)

اثنان من الأبيات الأربعة، الثانى والثالث، ملتويان بشكل سيئ عند پاوند، ولكن فيما يخص نقاشنا الحالى سنمر فى عجالة على البيت الثانى. يشير البيت الأصلى إلى اسمين جغرافيين: 瞿塘 [qu-tang]، وهو أحد الأغوار الثلاثة الخطرة على نهر يانجتسى Yangtze River، و 灘頭堆 [yan-yu-dui]، وهو ركام من الصخور فيه وهو السبب الرئيسى لخطورته. جمع لى الاسمين معا كما لو كان ذلك اسما من خمس علامات، 瞿塘灘頭堆 [qu-tang yan-yu-dui]. وهذا طبيعى تماما بالنسبة للصينيين لأن من عادتنا أن نذكر الكيان الأكبر أولا، وهكذا: 英國曼徹斯特 [ying-guo man-che-si-te] —إنجلترا —مانشستر [England Manchester] مقابل "مانشستر، إنجلترا" أو "مانشستر بإنجلترا". ويوجد الآن اتجاه لدى الناطقين بالإنجليزية لتقصير الأسماء المائلة للطول.

إليزابيث، على سبيل المثال، يتم قصُّه عادة عند أى من الطرفين أو كليهما، على هذا النحو "إليزا Eliza" أو "بيتى Betty" أو "بيت Beth" أو "ليز Liz". ومن جهة أخرى، تتكون 英國曼徹斯特 *ying-guo man-che-si-te*—إنجلترا مانشستر من اسمين على التوالي، وإذا كان هناك ما يجعل شخصا يقص هذه السلسلة ذات العلامات المقطعية الست إلى 英國曼 *[ying-guo man]*، فلا أحد، لا يتحدث بالصينية ولا بالإنجليزية، سيكون قادرا على أن يعرف عمَّ كان يتحدث. وذلك هو ما تتول إليه "كو-تو-ين" عند پاوند. ومن المستحيل على وجه التحديد العثور على مكان يسمى "كو-تو-ين" كى يذهب إليه أى شخص.

أما البيت الثالث، "And you have been gone five months" وغبت خمسة أشهر"، فإنه مهما بدا بسيطا، يقدم بعضا من شذرات المعلومات الشائقة للغاية عن عقل المترجم. فاللفظ الصينى الأصلى 五月 *[wu-yue]* يعنى 'القمر الخامس'، أى 'الشهر القمري الخامس'، ويغطى فى معظم السنوات فترة مختلفة تماما عن مايو بالتقويم الجريجورى (مثلا اليوم الأول فى مايو الصينى القمري يتوافق مع ٢١ يونيو فى ٢٠٠١، أى متأخرا ٥٢ يوما، ومع ١١ يونيو فى ٢٠٠٢، أى متأخرا ٤٢ يوما). من هنا فهو علامة على موسم الفيضان العالى فى وادى يانجتسى. والبيت 五月不可觸 *wu-yue bu-ke-chu*—لا ينبغى لمسه فى القمر الخامس] هو تلميح إلى أغنية شعبية رائجة عن الغور، والذى هو بمنزلة ثابتة تحذير مفاده أن القوارب ينبغى عليها تجنب المجيء قرب هذا المكان الصخرى بمياهه الجارفة كالسيول فى هذا الوقت من السنة.

وهذا الفهم لا يتسنى، على أى حال، إلا لأشخاص يجوز عندهم، بما يتفق مع روح اللغة الصينية، أن يكون عددًا ما إما ترتيبيا وإما أصليا. أى أن، 五 *[wu]* يمكن أن تعنى إما "خمسة" وإما "خامس"، حسب السياق. وعلى العكس، فإن متحدثا أصليا بالإنجليزية وعقله يعمل بمفاهيم الإنجليزية سيأخذ العدد كأمر طبيعى على أنه أصلى ما لم ير علامة ترتيبية مثل 第 *[di]*، والتي تعمل على طريقتها عمل

"th" الإنجليزية، وإن كانت دائما كبادئة وليس أبداً كلاحقة. ولا بد أن ذلك كان السبب في أن پاوند، عندما لم ير هذه العلامة هنا، أخذ [wuyue] 五月 بمعنى "خمسة أشهر" وحول السطر كله إلى تقرير عن انقضاء الزمن منذ أن رحل زوج المرأة. إن المدة الزمنية هي في واقع الأمر مسألة لم يرد ذكرها مباشرة قط في القصيدة الأصلية رغم أن البيت الأول من هذا المقطع، "في السادسة عشرة رحلت"، قد يقرأ كإشارة ضمنية إلى أنها كانت سنيها. ستكون "خمسة أشهر" على أى حال أقصر من أن تبدأ زوجة في الشعور بالضيق العميق لغياب زوجها وقت أن كانت الظروف العامة في تلك الفترة الزمنية العتيقة تقضى بأن يستغرق أى سفر إلى أى مسافة شهوراً.

لكن أعجب جزء من بيت پاوند نجده في التعبير "you have been gone: وغبت". من أين وكيف جاءت له تلك الفكرة من الأصل؟ من الصحيح أنها لا تشكل أى خطأ فادح في الوقائع ما دمنا تأملنا القصيدة كلها، بما أن يَتمَتُّها ذاتها هي اشتياق امرأة لزوجها البعيد. وعلى أى حال، فبعد قيام پاوند فعلاً بترجمة صحيحة للبيت الأول، "At sixteen you departed: في السادسة عشرة رحلت"، لا يبدو من المتوقع أن يعود على بدء مستقياً فكرته من تلك التيمة العامة مرة ثانية في البيت الثالث إذا لم يجد سبباً بعينه لذلك في السطر الموازي من القصيدة الأصلية نفسها.

وربما كان ما أثر في مسار تفكير پاوند هو مفاهيمه عن الكلمة الصينية الأخيرة في البيت الأصلي: 五月不可觸 [حرفياً: لا ينبغي لمسه في القمر الخامس]، أعنى 觸 [chu — يلمس]. ومن الجلى أن "touch: لمس" قادت، وهي 'مقابل' إنجليزي لتلك الكلمة الصينية، مخيلة پاوند الشعرية إلى ما يمكن أن تدل عليه تلك الكلمة الإنجليزية في مشاهد اللقاء الجنسي، كما هو موصوف في هذه الأبيات لـ إ. إ. كامنجز (e. e. cummings 1969:28):

may I touch said he

how much said she

... ..

you're divine! said he

you're mine said she

هل لى أن ألمس قال

بأى قدر قالت

... ..

معبودة أنت! قال

أنت لى قالت

أو فى تيار وعى بلوم فى يوليسيز (U 6.75-82):

...If little Rudy had lived. ...My son. Me in his eyes. Strange feeling it would be. From me. Just a chance. Must have been that morning in Raymond terrace she was at the window watching the two dogs at it...Give us a touch, Poldy. God, I'm dying for it. How life begins.

Got big then. Had to refuse the Greystones concert. ...

لو عاش روى الصغير ... ابنى. أنا فى عينيه. لكان إحساسا فريدا. من صلبى. مجرد احتمال. لابد أنه كان فى صباح ذلك اليوم فى ريموند تيراس وهى عند النافذة، تراقب الكلبين منهمكين فى العملية... أعطنا نخسة يا پولدى. إنى أتحرق لها شوقا. هكذا تبدأ الحياة.

حملت بعدها. واضطرت لرفض حفل جراى ستونز. ... (طه ١٥٠)

... لو روى عاش. ... ولدى. أنا وعيناها. سيكون شعورا غريبا. من صلبى. مجرد احتمال. لابد أنه كان فى ذلك الصباح فى شارع ريموند حينما كانت تراقب الكلبين يقومان بها...تجامع معى، يا پولدى. يا إلهى، أنا متحرق له. كيف تبدأ الحياة.

حبلى إذن. لزمها أن تمتنع عن الحفلة الموسيقية فى منتجع كريستون. ... (نيازى ١٩٥)

إذن أوحى البيت كما هو واضح لخيال پاوند بكيف أن "زوجة تاجر النهر" لابد أن تكون "متحرقة" لهذا النوع من اللمس من زوجها الغائب. ربما لا تكون هذه العاطفة بعيدة جدا عن الجو العام للقصيدة، إلا أن المسافة التى ذهبت به إليها مفاهيمه الإنجليزية بعيدا عن صور البيت الأسمى هى بالتأكيد بعيدة بما يكفى لتحرم ترجمته من لقطة كاملة، والتى يتفق أنها الجوهر الأساسى لهذا المقطع

بعينه: أغوار يانجتسى التى تقطع الأنفاس بمخاطرها المهددة لحياة المسافرين، وبينهم زوج المرأة.

(ويبدو تعبير "نهر الدوامات الحلزونية" أكثر تخفيفاً من أن يوحى بالأخطار سيئة الصيت لأغوار يانجتسى. كان الأمر سيحتاج إلى شخص مثل باوند ليصوغ أشعاراً يمكنها أن تمثل تماماً تصوير شاعر أسرة تانج لرحلة "تاجر النهر" كما تتخيلها زوجته، لكننى أعتقد أن أى محاولة بهذا الغرض كانت ستتطوى بالضرورة على صورة أوضح للطبيعة المحفوفة للغاية بالمخاطر فى رحلته عبر نهر يانجتسى الطويل، الطويل. كان الشاعر الصينى القديم قادراً على تصوير ذلك بمجرد ذكر غور كوتانج Qutang Gorge بصخوره صخور يانيو Yanyu Rocks لأن كل شخص فى الصين كانت لديه فكرة ما عنه كواحد من أخطر ثلاثة أغوار فى وادى يانجتسى، المهددة للحياة خاصة عندما يكون النهر فى الفيضان العالى. إن المترجم الذى يكتب لجمهور ربما لا يملك الكثير من المعرفة عن المخاطر البشعة لهذه الرحلة فى الصين القديمة قد يكون عليه أن يلجأ إلى شىء من الترجمة الإبداعية من أجل أن يُحدث تأثيراً مشابهاً على قرائه.)

٤. أشكال القصور تعمل عملها

حيث إن التغلغل عملية داخلية بالكامل، فربما لا تكون الحالات الأخرى فى وضوح حالة باوند فيما يتعلق بالطريقة التى يعمل بها عقل المرء. وفى سبيل موثوقية أكبر، سأبدأ بمثال من عندى أنا، والذى أستطيع أن أسرده من الخبرة وليس من الرصد والتحليل.

He peered sideways up and gave a long slow whistle of call, then paused awhile in rapt attention, ... Two strong shrill whistles answered through the calm. (U 1.24-27)

وحقق إلى أعلى من جانب وأطلق صفير استدعاء، طويلا
خفيض الطبقة. ثم تأنى لبرهة فى يقظة جذلة، ... وشقت
صفيرتان حادثان قويّتان الهدوء استجابة. (طه ٢)

أحد النظر إلى الأعلى على الجانبين وصفر صفير استتفار
وهجوم طويل بطيء، ثم توقف لبرهة بانتباه مستغرق، ...
أجاب صفيران حادثان قويّان عبر السكون. (نيزاى ١٤)

هذه واحدة من أولى لمسات جويس فى رسمه شخصية بك مليجن Buck Mulligan، وهو طالب طب ذكى استأجر برج مارتيللو Martello Tower وفيه يعيش مع ستيفن ديدالوس، بطل الرواية الشاب. وهو واقف فى هذه اللحظة على سطح البرج، وستيفن يراقبه ناعسا. وكنت بالفعل أقضى عامى التاسع فى مشروعى الخاص بـ بوليسيز عندما اشتغلت على الحلقة الأولى فى ١٩٨٧، ولم أجد حقا شيئا ذا بال فى هذه الفقرة القصيرة، فيما عدا شيئا صغيرا يدعو للفضول: من يا ترى أمكنه أن يصدر الصفارات التى ترد على صفارات مليجن؟ من المستحيل أنه كان صدى صوت ما دام مليجن كان واقفا على سطح البرج مواجهها فضاء البحر المفتوح فى الخليج فيما وراء ذلك، حيث لم يكن أى صدى صوت محتملا. ناقشت ذلك مع اثنين من دارسى جويس، واتفقنا جميعا على أنه كان لغزا. لكننى لم أكن قلقا كثيرا. ذلك أننى إذ تبيننت أنه أيا كان من أصدر الصفارات المجيبة، فقد كانت صفارات، ترجمت القطعة كما لو كان ثمة شخص غامض ما

يصفر لـ **مليجن** من مكان ما حول البرج، على هذا النحو (Jin tr. 1993:46;)
:(1994:3

他側過臉去瞅著天空，緩慢而悠長地
吹了一聲打招呼的口哨，然後凝神聽
著回音，……寧靜的晨空中，傳來兩
聲尖銳有力的口哨回答他。

هذه العبارة الصينية التي تحتها خط كانت ترجمة بكلمة مقابل كلمة للعبارة
الإنجليزية التي تحتها خط "Two strong shrill whistles: صفارتان قويتان
حادتان".

وجاء كَشَفٌ جديد بعد ثماني سنوات. إذ نشرت فصلية **جيمس جويس**
كوارترلي في عددها الصادر في خريف ١٩٩٥ مقالا (Whittaker and)
Jordan 1995:27-31) يحتوى على تفسير خاص بالصفارات المجيبة. إنها
خدعة سحرية يلعبها **مليجن**، الذي رأى مركب البوسطة في المرسى البعيد تتبعث
منه دقات الدخان التي كانت تصاحب صفاراتها المعتادة قبيل التحرك من رصيف
الميناء. وحيث إن الضوء يسافر أسرع من الصوت، وقد راقب **مليجن** ذلك مرات
قبل ذلك، فإنه يعلم بالتقدير كم من الزمن يحتاج صوت الصفارات ليصل إلى البرج
بعد رؤية الانبعاثات. ولهذا فإنه هذه المرة يُصنِّر " long, slow whistle of
call: صفارة نداء طويلة بطيئة" فقط قبل لحظات قليلة من وصول أصوات صفارة
البخار. ويجعلها ذلك تبدو كَرَدٌ على ندائه.

والآن فقد صار **جويس** جنة الصيد لكل العقول التي تهوى الأحاجي، وربما
ليس كل ما نصطاده صيدا طيبا. ولكن هناك في الحقيقة مركب بوسطة يتحرك
عبر الخليج في خلفية مشهد برج مارتيللو. وبالرغم من أنه لم يكن قد ذكر من قبل،
فإنه يظهر مرتين فيما بعد في هذه الحلقة. المرة الأولى، بُعِدَ دقائق قليلة من

الصفارات، يراها ستيفن "وهي تمر من قم خليج كينجزتاون" ($U 1.83$)^(٢١)، بينما هي نحو نهاية الحلقة، مضت بعيدا بالفعل إلى داخل الخليج، وعمود دخانها "يرتسم في غموض على خط الأفق اللامع"^(٢٢) ($U 1.575$). ورغم أن مرات الظهور تلك ليست أكثر من لمسات عرضية في الخلفية، دون أي صلة مباشرة بالصفارات، فإنه يبدو من طابع فن *چويس* أن نجد تحركات مركب البوسطة محددة التوقيت بدقة. وينبغي أيضا أن نذكر أن *چويس* نفسه عاش في برج مارتيللو هذا بذاته لعدد من الأيام مع شخصية مليجن الحقيقية (أوليفر سانت جون جوجارتى Oliver St. John Gogarty) في ١٩٠٤: ولا بد أنه وقف حتما على السقف وراقب تحركات مركب البوسطة وصفارات مغادرتها بنفسه.

وبدون دليل مباشر من نص الرواية على مصدر الصفارات، يمكن أن تؤخذ هذه النظرية كحدس فقط، لكنها على الأقل أفضل من الحدس الذي بين السطور في الترجمة التي تتعامل مع الصفارات المجيبة وكأنها كانت بشرية. وعلى كل حال فإنه ينبغي أن يكون هناك مجال لتفسير مشابه في نص اللغة الهدف، لكن لفظتى □哨 [kou-shaor—صفارة تصدر من الفم] لا تترك مثل هذا المجال. إذن الآن، بعد أربعة عشر عاما منذ كتابة ترجمتى الأولى لتلك الحلقة، لدى ترجمة جديدة ستناسب الموقف المدرك حديثا (Jin tr 2001:4):

他側過臉去吹了一聲打招呼的口哨，
緩慢而悠長，然後凝神聽著回音，...
...寧靜的晨空中，傳來兩聲尖銳有力
的嘯鳴回答了他。

(٢١) ترجمة (طه ٥).—المترجم.

(٢٢) ترجمة (طه ٢٩)، بتصرف.—المترجم.

واللفظة الصينية التي تجيب إلى هذا الحد أو ذاك على الصفارات نحو نهاية المقطع هي الآن 嘯鳴 [xiao-ming — نداء مزمر] . وعلى الرغم من أن هذا لا يزال لا يعيد إنتاج التباس "whistles: صفارات" جويس بالضبط، إذ إنه لا يمكن أن يدل على صفارة بشرية تصدر من الفم، فإنه يغطي مساحة في التجزئ الدلالي الصيني يشترك فيها صخب صوت بشرى/حيوانى و، بلاغيا، صفارة مركب بخارى.

ولم تكن ثمة إمكانية لتحركى داخل هذه المساحة الدلالية عندما كنت أترجم المقطع أول الأمر لأن عقلتى كان مشغلا بالمفهوم الصينى لـ 哨 [kou-shaor]، الذى يدل بشكل محدد على الصفارة من ذلك النوع الذى يصدر من 哨 [kou]، أى الفم. ولم يكن عقلتى قد تغلغل فى المساحة الدلالية للكلمة الإنجليزية "whistle: صفارة" التى تغطي صفارة مركب بخارى بالمثل والتى تعتمد عليها لعبة جويس اللفظية. وفى العالم الناطق بالإنجليزية، الشخص يـ whistle [يصفر] والمركب البخارى أيضا يـ whistle [يصفر]، بينما فى النسق الدلالي الصينى، الشخص يـ whistle (يصفر 哨吹)، لكن المركب البخارى يمكنه فقط أن يـ 鳴汽笛 [ming-qi-di — يصدر صوت صفارة بخارية]. (لم أستخدم هذه اللفظة الصينية فى ترجمتى الجديدة لأن مساحتها الإحالية الدلالية الضيقة ستحرم النص من كل الغموض الذى يحتاج إليه جويس.)

وكان مما يؤسف له أن ترجمتى الأولى كانت منشورة بالفعل عندما جاءت الاستشارة. إلا أنني مسرور بمجيئها، جاعلة من الممكن أن نجرى تصحيحا قد يقرب ترجمتى أكثر من وصف جويس الفنى لشخصيتى الشابين اللذين فوق سطح البرج يتفرجان على خليج دبلن.^(٢٣)

(٢٣) لحسن الحظ فإن "صفارة، صافرة، صفير" فى العربية تتمتع بنفس التباس "whistle"؛ فتدل على صفارة فم أو قطار أو باخرة. لماذا إذن يضيف طه "استدعاء" (ترجمة لـ "call")؟ ولماذا يضيف

With this came up Lenehan to the feet of the table to say how the letter was in that night's gazette and he made a show to find it about him (for he swore with an oath that he had been at pains about it)... (U 14.529-31)

وهنا هب لينيهان إلى رأس المائدة ليعلن على مسامعهم بأن
الكتاب قد ظهر في جريدة ذلك المساء وتظاهر بالبحث عنه
في جيبه (فقد أقسم بأغلظ الأيمان أنه لم يأل جهداً في
سبيله)... (طه ٧٢٧)

..... (彼賭咒云、該函使彼心如刀絞)

[أقسم أن الرسالة أصابت قلبه كطعنة خنجر نجلاء]

كيف أمكن أن تكون "at pains about it": لم يأل جهداً في سبيله" قد
ترجمت إلى شيء يتضمن "طعنة خنجر نجلاء"؟ من الجلى أن عقول المترجمين لم
تقترب أبداً من العالم الدلالي للكلمة الإنجليزية "pain: ألم" التي في صيغة جمعها
(pains) تعني "المتاعب التي يجري تحملها في إنجاز شيء أو محاولة؛ العمل
البدني أو الكد أو الأعمال الشاقة أو الجهود، والتي تصاحبها العناية والانتباه،

نيازي "استغفار وهجوم"؟ مرة أخرى يبدو أن المترجمين يضيفان كلمات كمحاولة منهما لتفسير ما
غمض على القراء. أو ما غمض، بالآخرى، عليهما!..—المترجم.

لضمان نتيجة طيبة أو مرضية" (معجم أكسفورد الإنجليزي)، حيث تظهر عبارة "to be at pains: ألا يألو جهداً؛ أن يعاني الأمرين" كواحد من أكثر التلازمات اللفظية تواتراً. وعلى العكس، بمجرد رؤية "pain: ألم" اشتغلت عقولهم ببساطة بالمفهوم الصيني لـ 痛苦 [tong-ku—ألم، وجع]، باعتباره 'نظيراً' لـ "pain: ألم". ثم إن العقول إما تجاهلت علامة الجمع (حيث لا وظيفة في اللغة الصينية لصيغ الجمع) أو نظروا إليها كرمز دال على زيادة "الوجع" أو ألم حاد جداً. وحتى الآن كان ذلك تفسيراً دون تغلغل. لكن ذلك لم يكن كل شيء. إذ بدا الألم البسيط مملاً جداً. فمن أجل جعل النص النهائي منطلقاً وبهياً، عند هذه النقطة أطلق المترجمون العنان لخيالهم وقرروا أن يسموا الألم بأسوأ ما يسببه خنجر من جرح رهيب. وستكون طعنة بسيطة من خنجر مخففة أكثر من اللازم، فأضيفت طعنة نجلاء.

(مثال ٣.٤.٣)

You have spoken of the past and its
phantoms, Stephen said. Why think of them?
If I call them into life across the waters of
Lethe will not the poor ghosts troop to my
call? Who supposes it? I, Bous Stephanoumenos,
bullockbefriending bard, am lord and giver of
their life. He encircled his gadding hair with a
coronal of vineleaves, smiling at Vincent.
That answer and those leaves, Vincent said to
him, will adorn you more fitly when

something more, and greatly more, than a capful of light odes can call your genius father. All who wish you well hope this for you. All desire to see you bring forth the work you meditate. I heartily wish you may not fail them. (U 14. 1112-22)

لقد تحدثت عن الماضى وأشباحه، قال ستيفن، ولم التفكير فيهم؟ وإذا أعدتهم للحياة عبر مياه نهر النسيان ألن تسرع الأشباح المسكينة تلبي ندائى؟ ومن يفكر فى هذا؟ أنا، الثور المزين بإكليل الزهر، الشاعر خدن البقر والثيران، سيدهم وواهب حياتهم. وطوق شعره الأشعث بتاج من العنب وهو بيتسم لـ فينسينت. تلك الإجابة وهذه الأوراق، قال له فينسينت، ستكون له حلية أكثر مناسبة عندما يمكنك بشيء أكثر، بل أكثر بكثير، من حفنة من القصاد أن تستدعي عبقرية والدك. وكل من يودون لك الخير يتمنون لك هذا. فكلهم يتوقون لرؤيتك وأنت تحقق العمل الذى تفكر فيه. وأرجو من صميم قلبى ألا تخيب ظنهم. (طه ٧٥٤)

ما سوف نناقشه هو فقط ترجمة لشبه الجملة التى وضعت تحتها خطاً، لكنى قد استشهدت بكتلة من سياقها من أجل أن أبين عمّ تتحدث. لقد كان ستيفن يتفاخر بالأعمال الإبداعية التى ينوى كتابتها (مثل يوليسيز!)، والتى سيعيد فيها خلق أولئك الناس الذين عرفهم هو وأصحابه. وليشير إلى طموحه، يضع سواراً من ورق الكرم على رأسه هو كتاج يرمز إلى قدرته المستقبلية كمبدع. ويستفز هذا رداً ودياً مفحماً من فينسينت يبدأ بالجملة التى تحتوى على شبه الجملة التى فوق الخط.

وبلغة أوضح، تعنى هذه الجملة التى يستهل بها قُسننت كلامه "إن فخرك وإيمانك مبتسران بعض الشيء. ولن يكونا مناسبين لك حتى تكون عبقرتك قد أنتجت عملا ما أهم وأهم بكثير من القصائد القليلة الخفيفة التى كتبتها".

وعبارة "call your genius father: تدعو عبقرتك يا أبى" هى ببساطة طريقة بلاغية لقول "قد أبدعت بواسطة عبقرتك".

على أنه عند مترجمين ذوى عقول لم تخض فى منطق النص المصدر ولكنها اشتغلت على النظائر الصينية لبعض الكلمات الإنجليزية فلا بد أن اللفظ "father: أب" قد استدعى 'نظيره' 父親 [fu-qin — أب]، الذى اتخذ حتما موقعا مهيما فى عقولهم. والظاهر أنه بهذه الذهنية، تم تحويل ذلك الجزء من النص الأصلي الذى وضع تحته خط إلى النص الصينى التالى، مع هامش يبدو حجة لتعزيه:

當你能夠憑著遠比兩三首輕飄飄的詩更為偉大的作品向你
天才的父親)⁽²⁵²⁾呼喚時，……

章節附註⁽²⁵²⁾：“天才的父親”，指神話中的工匠迪達勒斯
……

وعند ترجمته عكسيا إلى الإنجليزية، سيجرى ذلك نحو "when you can cry to your father, who is a genius, on the strength of works far greater than a couple of weightless poems: عندما تستطيع أن تصيح محدثا أباك، وهو عبقرى، عن قوة أعمال أعظم بكثير من زوج من القصائد التى لا وزن لها"، حيث يشرح الهامش أن عبارة "أبوك وهو عبقرى" تحيل إلى الصانع الماهر الأسطورى ديدالوس Daedalus. ولاشك فى أن نظام عمل العقول التى أنتجت هذه الترجمة "الطقة" ولكن الشاطحة بشكل مذهل يستحق

بالتأكيد تحليلاً أكثر تفصيلاً، وهو ما سنبدل قصارى جهدنا لنحاول عمله فى القسم التالى^(٢٤).

(مثال ٣. ٤. ٤)

...that other beauty Burke out of the City Arms hotel was there spying around as usual on the slip always where he wasn't wanted if there was a row on youd vomit a better face there was no love lost between us that's 1 consolation... (18.964-7)

...ذلك الحلو الآخر بيريك من فندق سیتی أرمز كان هناك يتلصص كعادته على الرصيف دائماً حيث لا تتوقعه إذا كان هناك شجار دائر وجهه يجلب القىء والغثيان ولم يكن بيننا ود أو عمار وهذا عزاء... (طه ١٣٥٢)

.....我們倆已經沒有愛情啦
早就消失啦.....

(٢٤) من الواضح أن الترجمة العربية تقع فى خطأ شبيه جداً فى فهم عبارة "call your genius father" ناسبة العبقرية لهذا الأب المفترض والد ستيفن! وكان الصواب ترجمتها: يقول لعبقريتك يا أبتي؛ "تدعو عبقريتك أبتي؛" "تدعو عبقريتك قائلة يا أبي" إلخ، أو، دون الارتباط بنفس التركيب والألفاظ والأسلوب البلاغى، واقتربا أكثر من تعبير عربى معروف: تكون من بنات عبقريتك على غرار بنات أفكارك. — المترجم.

[كلانا كنا قد فقدنا حبنا لبعضنا البعض لقد اختفى منذ زمن

طويل]

كيف أمكن لـ "no love lost: ما من حب ضائع؛ ليس بيننا ود" أن تصبح "قد فقدنا حبنا...لقد اختفى منذ زمن طويل"؟ بشكل غنى عن البيان، برزت كلمتا "love lost: حب ضائع" للمترجمين وكانت النظائر الصينية التي وجدها لهذه الكلمات، 愛情 [ai-qing—حب] و消失 [xiao-shi—مفقود، ضائع] مادة كافية للجملة الأولى من الترجمة. لكن ذلك بدا حتى ماسخا جدا—ولهذا أضيف إليها "it disappeared long ago: اختفى منذ زمن طويل" كزينة إضافية مجانية كرما منهم.

٥. السبيرة التي تغوى وتدمر

يتطلب التغلغل جهدا. وعلى المرء أن يجبر عقله لكي يشتغل في 'مساحة لغوية' يبقى عليها خالصة من المنطقة التي ألفها، المنطقة التي يجرى فيها التفكير في كل شيء واستيعابه وتخيل صورته باللغة الأم. والحقيقة، أن مثل هذه المساحة قد لا تكون متاحة بصورة جاهزة ما لم يكن المرء قد تعلم اللغة المصدر في بيئة حية وليس فحسب عن طريق 'النظائر'، التي تكون قد تحولت إلى شذرات من تلك اللغة مختلطة مع لغة المرء الأم، وهو موقف يجعل التفكير بتلك اللغة غير قابل للتحقيق.

لكن التفكير بتلك اللغة لزام على المرء، إذا كان المرء ينوى حقا أن يستوعب الرسالة الأصلية. وعلى الرغم من الصعوبة، يمكن تحقيق ذلك.

إن القدرة على متابعة تيارين متميزين من الفكر يسريان في عقل الواحد موازيين غالبا لبعضهما البعض هي، في اعتقادي، شرط مسبق أساسي بالنسبة

لمترجم شفوى فورى. ولم ألتقُ تدريبا قط على أن أكون كذلك، لكن منذ عقود خلت طلب منى أن أخدم بهذه الصفة فى مناسبات عديدة، مترجما ترجمة شفوية فورية - لعدد كبير من الأجانب - خطبة صينية تلقى على جمهور صينى كبير، وقد خلفتني التجربة وعندى الانطباع العميق بأنه، لكى تتبّع المتحدث (الذى يتحدث دون وقفات من أجلك لكى تدلى بترجماتك) باسترسالٍ فى لغة أخرى تحمل أفكاره بأمانة، يجب أن يكون ثمة نسقان لغويان يعملان باستقلال عن بعضهما البعض داخل عقلك. يستقبل أحد النسقين تيارا من الرسائل فى اللغة المصدر، ويعيد الآخر إنتاج تلك الرسائل فى اللغة الهدف. وليس هناك ببساطة وقت للتفكير فى 'نظائر' الكلمات والتراكيب الفردية. والطريقة الوحيدة لإنجاز المهمة هى أن تستجيب للرسائل وتقلها مباشرة. والطريقة الوحيدة الممكنة للقيام بالمهمة على ما يرام تكون بالحفاظ على كل من التيارين متحررا من تدخل الروح الغربية للغة الأخرى.

والواقع أن الظروف الأقل ضغطا عادة والمطالب الفنية الأعلى للترجمة الأدبية تصيب المرء بوهم أنه يمكن أن يبدأ الإجراء بـ 'نظائر' فى اللغة الهدف ويصححها بالتدريج، كما يقترح بلاى. وربما قدمت بعض الأمثلة التى ناقشناها آنفا الرد الأمثل على تلك المقاربة. كيف أمكن لأحد يفكر بالإنجليزية، على سبيل المثال، أن يحلم أصلا بإمكانية تحميل الفعل "call: يدعو، يسمى، ينادى" معنى "cry: يصيح، يصرخ، يبكى" فى مثال ٣. ٤. ٣؟ والحقيقة أن استبدال المترجمين 'المبتكر' لفاعل "can call: يستطيع أن يدعو"، وهو "something more, greatly more...: شئ أكثر، وأكثر بكثير..."، بـ 你 [ni—أنت] يبين من الناحية العكسية أنهم شعروا بأن تفسيرهم احتاج إلى بنية نحوية مختلفة جدا عن تلك الخاصة بالأصل ليكون له معنى. كيف يمكن يا ترى لامرئ يعمل عقله بالإنجليزية أن يفهم من مقطع واحد أفكارا تحول دونها أبنيته التركيبية؟

إن الشئ المهم هو أن تتكوّن لديك عادة التفكير باللغة التى كتب بها النص. وعلى ما فى ذلك من صعوبة بالنسبة لقارئ غير أصلى، يمكن أن يتم، بالتدريج،

بمساعدة معاجم أحادية اللغة جيدة تمد بتعريفات واضحة باللغة المصدر. وعلى المرء أن يقاوم غواية 'الحلول السريعة' التى تقدمها القواميس مزدوجة اللغة عند قراءته لأول مرة نصا سيتدبر. إن قاموسا مزدوج اللغة وجيدا هو عميم الفائدة لمترجم باقتراحاته، التى توسع دائما نطاق الاختيار من ناحية اللغة الهدف بعد أن يكون قد رسّخ فهمه بالفعل فى اللغة المصدر، لكن وضع اعتماد المرء الأول على قاموس مزدوج اللغة يمكن أن يكون مشوّشا قبل أن تتحدد معالم ذلك الفهم.

وتنشأ الصعوبة الحقيقية، ودائما دون أن تُحسّ، عندما تتسلل مفاهيم لغة المرء الأم إلى عملياته الذهنية فيما يحاول العقل الإمساك برسالة فى اللغة المصدر. وفى ضوء هذا، يمكن فحص خطئى أنا المشروح فى المثال ٣. ٤. ١ بثقة أكبر من أى أمثلة أخرى لأننى أستطيع مناقشته من تجربتى الشخصية. وواقع أننى وجدت رسالة چويس غريبة، فى هذه الحالة على الأقل، كان بالفعل إحياء بوجود تناقض بين مفهومى الصينى لـ "whistle: صفارة" والنص الإنجليزى. ولو أننى كنت تلقّفت الإحياء وبحثت الموضوع بعناية أكبر، فعلى كنت قد استطعت اكتشاف أن الصفارة الثانية ليست 哨 [kou-shao] صفارة الفم، صفارة صادرة عن فم بشرى]. والحقيقة أن هناك أثارا فى نص چويس تشير بالفعل إلى ذلك الواقع. "أجابت صفارتان قويتان وحادثان عبر السكون": قويتان وحادثان! الأفواه البشرية ما كانت قادرة على إصدار صفارات من أى مكان تحت البرج لتُسمع "قوية وحادة" فوق سطحه! لكننى لم أتبع تلك الآثار. وراضيا باستنتاجى الخادع الذى مؤداه أن "الصفارة صفارة"، سلكتُ السبيل السهل للخروج من الصعوبة—بالالتفاف حولها.

كان ذلك فى واقع الأمر حذسا، تخمينيا. والحقيقة أن التخمين، الذى يمكن تعريفه باعتباره تفسيراً بدون تغلغل، هو العدو الأسوأ للترجمة الجادة، حتى عندما يتم دون قصد. وعندما يقدّم كخيار مشروع، فإنه يغدو العدو الأخطر بسبب جاذبيته التى لا تقارن والمتمثلة فى السهولة الخادعة.

لقد قُدِّمت حجة، كعذر أو حتى على سبيل النصيحة، مرارا وتكرارا، فى جرائد هونج كونج وفى البر الصينى: "يوليسيز من الصعوبة بمكان لدرجة أنه ليس أمامك إلا اللجوء إلى التخمين".

هذا الهراء قول حق يراد به باطل ولا بد أن يُدحض بالمنطق والحقيقة معا. منطقيا، على أى شىء تقوم مشروعية التخمين؟ وكيف يكون الصعب صعبا فوق الحد على العمل الأمين؟ وهل يمكن رسم خط يصبح التخمين فيما وراءه مشروعاً أو حتى ضرورياً؟

أجل، يوليسيز تسبقها سُمعة الصعوبة. ولكن خذ الأمثلة الأربعة التى نوقشت فى القسم الأخير، ومن ضمنها تلك الخاصة بى: أيها "من الصعوبة لدرجة أنه ليس أمامك إلا اللجوء إلى التخمين"؟ إن التلازمات اللفظية التى تحتها خط فى المثالين ٣. ٤. ٢ و ٣. ٤. ٤ قد تكون غير مألوفة أكثر قليلا من العبارات التى تجرى على أكثر الألسنة فى الحديث اليومى، لكنها ليست بحال من الأحوال غريبة أو مستعصية على الفهم. فالعبرة التى فى المثال ٣. ٤. ٢، "at pains: لا يألو جهدا، يعانى الأمرين"، يمكن العثور عليها فى أى قاموس متوسط الحجم، والأخرى، "there was no love lost between us: لم يكن بيننا ودّ" ستجدُ لنفسها شرحا أيضا فى قواميس أكبر قليلا.

المثال الوحيد الذى يبدو على نحو ما معقدا فى صياغته هو ٣. ٤. ٣. ولكن حتى فى حالة ذلك المثال، بالرغم من البنية المعقدة نوعا للجملة المائلة إلى الطول، فإن الجزء الذى طبق عليه المترجمون تخمينهم، "when something more, and greatly more, than a capful of light odes can call your genius father: عندما يمكن لشيء أكثر، وأكثر بكثير، من حفنة أناشيد خفيفة أن يقول لعبقرتك يا أبت"، لغته بسيطة إلى حد معقول. وعلى الأخص لو حذفنا عبارة المقارنة، التى لم يسئ المترجمون فهمها (مع أن ترجمتهم لعبارة

"a capful of light odes: حفنة أناشيد خفيفة" تبدو مبالغاً فيها). إن ما لدينا جملة ظرفية بسيطة: "when something...can call your genius" father: عندما شيء...يمكن أن يقول لعبقريتك يا أبت". ماذا هنالك فى هذه العبارة مما قد يشار إليه كمثال على 'استغلاق' جويس الخرافى؟

كلا. لا عذر يمكن أن نجده فى عملية التخمين فى الترجمة الأدبية الجادة. إن أى ذرة عمل تتم دونما تغلغل ملائم هى حقا تخمين و، فيما عدا صُدَف 'الحظ الأعمى'، يرجح أن تُحدث زلات مؤسسة بحاجة إلى تصحيح. وباستثناء الوثائق الملغزة التى تكون مستعلقة حتى على المتحدثين الأصليين (التي لا يكون أى شيء تفعله ترجمة حقيقية لها)، فإنه لا شيء يمكن أن يكون من الصعوبة بمكان إلى حد أن يصبح التخمين مخرجاً مشروعاً، لأنه ما من حل يمكن العثور عليه هنالك. وكلما كان النص صعباً، تطلب اجتهداً أكثر إخلاصاً.

ومن الواضح أنه ستكون ثمة مشاكل أيضاً، تزيد جدية أو تقل، أمام عمل يقوم به مترجم مسئول يبذل جهوداً مدققة. وربما وقعت بعض هذه المشاكل بسبب السهو، والذى يمكن أن ينطوى على شيء من الحدس، أيضاً. إن ذلك النوع من التخمين، على كونه غير مقصود، يجب أيضاً تجنبه، بطبيعة الحال. لكن الأكثر تخريباً هو توظيف التخمين كإستراتيجية مقصودة لـ 'درء المشاكل'، كما يمكن أن تكون بعض الأمثلة التى ضُربت هنا قد بينت. إن كوميدى الأخطاء ورطة كافية: الكوميديا الهزلية ستكون كارثية.

والحقيقة أن ذلك النوع من التخمين، أى التخمين الموظف كإستراتيجية 'درء مشاكل'، يتسم عادة ببعض السمات التى تميزه عن الحدس غير المتعمد من قبل المترجمين المدققين.

وإحدى تلك السمات المميزة هى إهمال كامل للأبنية النحوية فى النص المصدر. وما أن يضع هؤلاء المترجمون كلمات بعينها من اللغة الهدف فى عقولهم

كنظائر لبعض الكلمات الأصلية، فإنهم سيفعلون ما يحلو لهم بعناصر النص المصدر الأخرى. وسيكون هذا واضحا إذا فحصنا حالة المثال ٣. ٤. ٣ بشيء من التفصيل.

وربما كانت غلطة المترجمين الأساسية أكثر من إخفاق بسيط في فهم البنية الداخلية للعبارة "call your genius father": يقول لعبقريتك يا أبت". ومخفقين في فهمها كفعل متعد [إلى مفعولين] ("call" بمعنى يدعو، يسمى، يعتبر) يتبعه مفعول به مباشر ومفعول به متمم، ومفكرين بالصينية، نظروا إلى "call: يدعو" كمقابل للفعل الصينى 呼唤 [hu-huan—يصيح]. ولو كان ذلك صحيحا، لكان مجرد حالة لتدريب غير كاف وافتقار إلى التغلغل. ولكن مسار غلطة بسيطة كان سينتهى عند تلك النقطة.

إن أى مترجم مدقق يختار خطأ ذلك الفعل الصينى كان سيدرك على الفور أنه فى الاتجاه الخطأ، حيث إن المفهوم الخاطئ المتضمن لا يتفق مع بناء جويس اللغوى. والحاصل أن كلا من الفعل الصينى 呼唤 [hu-huan] بذلك المعنى المحدد (يصيح) و'نظيره' الإنجليزى اتفق أن لهما نفس الشروط النحوية: كل منهما فعل لازم سيحتاج إلى اسم باعتباره الفاعل الذى يدل على الشخص القائم بالنداء وحرف جر لتقديم الشخص المنادى. وتلك العناصر الضرورية التى يحددها بوضوح قاموس أكسفورد الإنجليزى فى أول تعريف يقابل لكلمة "call": "أن يطلق الواحد صوته عاليا، قويا، مسموعا بوضوح، بحيث يسمع على مسافة؛ أن يصيح، ينادى؛ ...تستعمل مع 'to'، و'after': (شخص من المرغوب جذب انتباهه)"، لا يمكن العثور عليها فى عبارة جويس. وسيشعر المترجم المدقق بالحيرة وإما أنه سيعيد التفكير فى استيعابه هو (النوع الأفضل) أو، باتباع التركيب النحوى للأصل الإنجليزى على الرغم مما يجده 'غريبا' فيه، سينتج جملة صينية غير مقروءة.

وليست الحال كذلك مع مترجم تكونت لديه عادة استخدام التخمين كإستراتيجية. وما فعله المترجمان اللذان أنتجا الترجمة الواردة في مثال ٣.٤.٣ كان أن فرضا بالقوة تفسيراً إضافياً على جملة جويس كلها لعله يبدو مبرراً لسوء فهمهما الأساسى، على الرغم من عدم توافقه الكامل مع نحو اللغة الإنجليزية. يمكن ملاحظة الآثار التالية فى ترجمتهما وهو ما يرسم خطوط تلك الإستراتيجية:

١ - أليس هناك حرف جر فى قول جويس "call your genius father: يدعو عبقرتك أبت؟" لا عليك، لقد أضافا حرف جر صينى 向 [xiang—] عند أول عبارتهما هما، محولين إياها إلى عبارة صينية مقروءة: 向你天才的父親呼喚 [تصيح لأبيك الذى هو عبقرى].

٢ - ما هو فاعل "call: يدعو" عند جويس؟ أهو "something more, and greatly more: شىء أكثر، وأكثر بكثير؟" ولكن كيف يمكن لـ "شىء" أن 呼喚 [hu-huan— يصيح]؟ لقد 'صححوا' ببساطة هذه التفصيـلة 'اللا منطقية' بإيراد فاعل 'معقول' 你 [ni— أنت] فى جملتهما الصينية.

٣ - ما الذى تفعله شبه الجملة الطويلة "something more, and greatly more, than a capful of light odes من حفنة أناشيد خفيفة" فى جملة جويس، إذا لم يمكنها 'منطقياً' أن تكون فاعل "call" بمعنى "cry: يصيح"؟ إنهما بدلا من محاولة فهم اللغز أضافا لفظاً آخر شبيها بحرف جر 憑著 [ping-zhe— اعتمادا على، استنادا إلى، عن]، وكفى. والتوليفة الصينية الناتجة 父親呼喚.....作品向你.....憑著 [cry to] your...father on the strength of works: تصيح لأبيك...عن قوة أعمال] ليس لها حقيقة كثير معنى، إلا أنها تبدو ليس فقط طلاقة، بل حتى شاعرية.

ربما ينطوى هذا التحليل على شئ من الاستنباط بلا دليل، أيضا، إذ إنه ليس لدينا سجل بمسار عملهما. لكن يبدو من الصعب دحض أنه يمكن فقط عبر هذا الإهمال التام لنحو جويس تحويل أصالته الواقعية إلى هذا النوع من الجزالة المخاتلة، التى تذكرنا مرة أخرى بالأمانة المخاتلة للترجمة التى يسميها شتاينر بأنها "طائشة طيشا خفيفا".

هناك سمة أخرى هى الاختراع الصرف. سوف يخترعون أشياء وحسب ويبرئون ساحة الترجمة التى لفقوها بواسطة 'النظائر' ويعززونها ويكسبونها حيوية. ورغم أن تلك 'النظائر' نفسها تدل على مفاهيم تكونت فى بيئة اللغة الهدف (الصينية فى هذه الحالات) وليس لها حقا صلة برسالة النص المصدر، فإن الاختراعات المعززة يمكن حتى أن تكون شاطحة أكثر. كذلك حال 使彼心如刀絞 [أصابت قلبه كطعنة خنجر نجلاء] فى حالة المثال ٣. ٤. ٢؛ كذلك حال التعزيز الإضافى الخاص بجملته 早就消失啦 [اختفى منذ زمن طويل] بالنسبة للمثال ٣. ٤. ٤؛ وكذلك وحتى أكثر من ذلك حال الهامش الذى يتخذ طابعا مرجعيا عن ستيفن الذى يدعو الحرفى الأسطورى ديدالوس أبًا له، وهو محض اختلاق اقتضته المناسبة المعنية فى مثال ٣. ٤. ٣.

ويمكن المعنى الحقيقى لذلك النوع من الدفاع عن التخمين فى قيمته كمبرر لـ 'الكرؤنة' [العمل المتعجل]. فبالمقارنة مع الترجمة الآمنة، يبدو أن التخمين يوفر كثيرا من الوقت. إن لفظة "pain: ألم" تعنى [tong-ku]، وهكذا فلا بد أن "pains: آلام" تعنى الكثير من الألم! وكل هذا التفكير المنطقى ما كان تشكله ليأخذ أكثر من ثوان معدودات، بينما الكشف فى معجم عن تعبير "at pains: لا يألو جهدا، يعانى الأمرين" قد يقتضى التوجه إلى معجم تلو الآخر.

وبمجرد أن تكونت فكرة "الكثير من الألم"، فلم لا تأتى العبارة الجذابة الساحرة 心如刀絞 [xin-ru-dao-jiao] — أصابت قلبه كطعنة خنجر نجلاء، وهى تعبير بلاغى مستقر منذ عهد قديم؟ إن هذا يستغرق وقتا أقل كثيرا من ابتكار

عبارة جديدة للتعبير عن الفكرة. وعند امرئ اعتاد على الترجمة دون تغلغل، فإن المحسن الإضافي هو مجرد شيء يسير من الزينة الروتينية. وتجلب العبارة كثيرا من المبالغة حتى لفكرة "الكثير من الألم"، لكنها لا تستغرق وقتا بما أنها جاهزة متاحة، وهى تضيف بالمثل إلى جزالة النص النهائي!

وقد فعلت مترجمة ماو الشفوية شيئا أفضل من هذا. فهى لم تسمى فهم كلمات ماو الأصلية، "راهب" و"مظلة". كانت مشكلتها تكمن فى الحركة الثانية: الاكتساب. فدون أن تدرك عبارة الراهب كمجاز تقليدى، كان من الجلى أنه حيرها أن يدعو ماو نفسه شيئا لم يكنه. وبالنسبة لمترجمة 'تلقّت تعليمًا' (إذا استعرنا اللفظ من آرثر ويلي) على التغلغل فى الرسالة واكتسابها أولا، يكون من الضرورى بصورة مطلقة عند هذا المنعطف أن تستعلم عن مخبر ومظهر مجاز الراهب. من الصحيح أنها مُنِيَتْ بعقبة واحدة: فكمترجمة فورية فى قلب الحدث لم يكن باستطاعتها استشارة أى مرجع أو القيام بأى بحث آخر، وهى الميزة الممنوحة لنا نحن المترجمين المشتغلين بدراساتنا. إلا أنها كانت لديها ميزة نادرة ما نتمتع بها نحن: كان عندها مصدرها إلى جوارها تماما. لقد كان بإمكانها أن تسأل ماو ماذا كان يقصد؟ لكنها لم تفعل، واثقة بشكل جلى من موهبتها فى التخمين. ودون محاولة إدراك الرسالة بدقة، لجأت إلى بديتها الحاضرة وأنتجت ما ظنته بيتا من الشعر.

والواقع أن التغلغل، الذى يعنى فى الحالات المستعلقة على الأفهام دراسة شاملة لماهية الأشياء والمشاعر التى تتطوى عليها البيئة المصدر، ضرورة مطلقة عند مترجم جاد. إنه جزء من تباريح عشقه. وعلى العكس، فإن التخمين هو تفسير سهل دون تغلغل وهو، علاوة على ذلك، عرض مخائل بقصد إيجاد معنى مما يبدو أنه ليس له معنى لدى المرء، مشفوعا دائما ببارع العبارات الإنشائية لإبهار القراء. وعندما تلك الممارسة قد صارت عادة، فإنه يمكن حتى لعبارة معهودة خرجت قليلا فقط عن مألوف طريقها أن تسقط فريسة لها.

ولابد من الإشارة إلى أن الضحية الأفدح خسارة لهذا النوع من البلاغة المخاتلة إنما هو، على المدى البعيد، البليغ نفسه. هذه قضية خطيرة جدا لأن التخمين يبدو مخرجا جذابا، بـ 'حلوله' الاستسهالية والموفرة للوقت، فيما يأخذ التنقيب وقتا وعناء كثيرين جدا. وعندما يكون ثمة شيء صعب الفهم، فإن أسهل مخرج هو: خَمْنُ ما يعنيه وكفى. وعندما تسمح لنفسك بالتخمين، فإن من السهل إلى حد بعيد، عادة، أن تنتج نصا ليس فقط مقروءا وإنما حتى ساحرا. ولكن إذا كان الولاء مختل التوازن يحبط عمله بنفسه ويصبح في الواقع عدم ولاء للطرفين على السواء، فإن التخمين يعنى عدم الولاء لثلاثة أطراف. الطرف الثالث هو المترجم نفسه.

على أن الجهود المدروسة التي يقوم بها مترجم في الكشف عما يعنيه النص بالضبط ليست فقط حلقات ضرورية مطلوبة في الحركة الرباعية لإنتاج ترجمة مرضية، ولكنها أيضا إضافات مهمة إلى تراكم المعرفة والخبرة وهو أحد أهم الأصول الثابتة لدى مترجم. وإن مترجما من عادته أن يلجأ إلى التخمين إنما يحال بينه وبين ذلك التراكم.

ومع 'النجاح' السهل الذي يأتى به التخمين فإنه كمنهج غواية خطيرة تفضى بالمترجم إلى الدمار، تماما كما فعلت السيرينات [النذاهات، جنيات البحر] بالبحارة في سالف الزمان.

وفى بعض الحالات قد يكون هناك، فى نهاية المطاف، شيء يقال عن المقاربة المقيدة بالكلمة. فأن تكون غير مفهوم هو على الأقل أفضل من أن تكون مضللا تماما. ولو أن مترجمة ماو الفورية نقلت مقولته الخاصة بالراهب حرفيا، "أنا راهب أستخدم مظلة"، فلعله يكون هناك بعض التعجب والتساؤل، وهو ما قد يقود فى نهاية المطاف إلى بعض الفهم. وفى أسوأ الحالات سيكون هناك لغز وحسب، دون أن يقع ضرر.

ومهما يكن من شيء فإننا لا نريد لترجماتنا أن تكون أمينة على السطح ولكن بليدة حقا. نريدها أن تكون في آن معا أمينة حقا و ، ليس فقط مفهومة، ولكن أيضا ممتعة على غرار النص الأصلي. لذا سأختتم هذا الفصل بكلمة عن الراهب. إذا كان أى شخص يريد أن يكون راهبا، دعه يكون راهبا وحسب. وتجنب بكل وسيلة جعله راهبا وحيدا يسير في الدنيا بمظلة مخرومة. ودعونا نحمل عملنا، بكل وسيلة، من طعنة خنجر نجلاء. والشئ المهم حقا لنا جميعا هو أننا لابد أولا أن نستطلع إن كان في الأمر أى راهب أو أى خنجر قبل أن نستطيع التمتع بحرية إعادة الخلق حيث تصول وتجول موهبتنا الفنية.

الفصل الرابع

الاكتساب وسياق النص

١. وريقة على الليفي

مثل المركب البخارى الذى رآه مليجن وستيفن من قمة برج مارتيللو صباحا، هناك أشياء لا تحصى، متحركة أو ثابتة، مذكورة أو مفهومة تقديريا، فى خلفية أحداث *يوليسيز*. وربما بدا *چويس* عشوائيا إلى حد ما فى إعطائه إياها لمسة أو لمستين فى النص، لكن تلك الخلفية فى واقع الأمر جزء مهم من فنه. "أخشى أن أكون مهتما"، قال *چويس* لأحد أصدقائه، "بأسماء شوارع دبلن أكثر من اهتمامى بلغز الكون" (Magalaner and Kain 1956:297). ومن النماذج النمطية للانتباه المدقق الذى صرفه للتفاصيل تلك المسألة الأتفه فى ظاهرها، الخاصة بوريقة تطفو على نهر الليفي.

وهذه الوريقة "منشور" كما تسمى فى الرواية، يضعها فى يد بلوم رجل من جمعية الشبان المسيحيين YMCA فيما كان بلوم يمر على محل فى بداية "الليستريجونيون Lestrygonians"، الحلقة الثامنة. وهو يلقى نظرة سريعة على الكلمات المطبوعة عليها، فيجدها إعلانا عن درس قادم لمبشر يسمى نفسه *إيليا* Elijah، على اسم النبي *الكتابي*، ويلقى بها مكوّرة إلى النوارس عندما يعبر الجسر على الليفي. فتقبّ وتغطس وتطفو على الماء الذى يجرى تحت الجسر. وبالنسبة لأى روائى آخر، يجوز أن تلك ستكون نهاية قطعة الورق الصغيرة التافهة هذه، ولكن ليس بالنسبة لـ *چويس*.

بعد ساعتين، فى "الصخور الطوافة Wandering Rocks"، الحلقة العاشرة، تظهر مرة أخرى فى قطعة منقطعة الصلة بما يسرد عند تلك النقطة، هكذا (U. 10.294-7):

زورق صغير، إعلان مكور، إيليا قادم، تهادى برفق فوق مياه
نهر الليفى تحت كوبرى لويلاين يجرى مع تيارات المد التى
كانت تضرب أعمدة الكوبرى، مبحرا شرقا مخلفا وراءه
هياكل السفن وسلاسل المراسى بين حوض السفن القديم لمبنى
الجمرك ورصيف جورج. (طه ٤٠٩)

ومرتين آخرين يوصف مجرى طفوها على النهر بلمسات موجزة ولكنها حية على نحو مماثل، وقد تغيرت المواقع. إذن فهذه القطعة المكورة من الورق الجارية مع مياه النهر تمثل نوعا من معلّم متحرك فى النهر الجارى عبر دبلن بالنسبة لهذه الحلقة بمشاهدها الـ ١٩ المتفرقة التى تقع بين ٣ و ٤ مساء فى مواقع عديدة بالمدينة.

والأهم حتى بالنسبة لنا هو التدابير التى اتخذها جويس من أجل أن يكون متأكدا من أن هذه الوريقة تتحرك كما كانت ستتحرك وريقة مثلها بالفعل وهى منحدره مع النهر. ووفقا للسيرة التى كتبها إلمان Ellmann، فإن جويس عندما كان يكتب هذه الحلقة، لم يحدث تحركات الوريقة على النهر كما كان ربما سيفعل أى شخص قد يكون مهتما بما فيه الكفاية ليذكر مثل هذا الشيء (أين القارئ الذى سيكون معنيا بالموقع الدقيق لقطعة ورق مهمة فى التيار المتدفق؟)، لكنه كاتب دبلن ليتحقق من سرعة المد فى الليفى أثناء تلك الساعة من اليوم.

إذا أراد مؤلف جاد خوض هذا النوع من التحقيق المدقق حول مثل هذه السفاسف الضئيلة فى الظاهر فى خلفية مشاهده من أجل الاطمئنان على اتساق فنه، فما الذى يلزم على مترجم جاد أن يفعله فى سياق جهوده لحفظ ذلك الاتساق الفنى

الجميل فى المشاهد التى يعيد إنتاجها؟ إذا أراد مؤلف جاد ذلك فى وصف أشياء دائما ما يعرفها أفضل من أى شخص آخر، ألا ينبغى أن يريده المترجم الجاد أكثر حتى من ذلك، بما أن ما يحاول مترجم إعادة إيداعه هو دائما أشياء غير مألوفة أو جديدة بالكامل؟ إذن تأخذنا تلك الوريقة الجارية على الليفى رأسا إلى الحركة الثانية من المقاربة شديدة الولاء: الاكتساب.

وبعد أن يكون قد تغلغل فى البيئة اللغوية للغة المصدر، وبقي متحررا من تدخل اللغة الهدف، وهى التى يُفترض أنها لغة المرء الأم، فالمرء قادر عادة على استيعاب الكلمات فى النص الأصلي على نحو صحيح إلى هذا الحد أو ذاك. إلا أنه أحيانا قد لا يكون الاستيعاب الصحيح دقيقا فى مجمله، أو قد لا يكون استيعاب صحيح للكلمات كافيا بمفرده ليوذى إلى استيعاب كامل للرسالة. وليس هناك نص بلا سياق، وهو ما يعنى أن المعنى المضبوط لنص يجب أن يتم تحديده بسياقه، الذى هو دائما فى خلفية المشاهد، مثل ارتفاع وانحسار المد والجزر الذى يؤثر على الماء الذى يحمل الوريقة وهى طافية على الليفى. والمخاطرة بالحديث عن منشور فى مكان لا يمكن أن يتواجد فيه ماثلة دائما، إذا لم يقم الواحد بجهد من النوع الذى قام به جويس.

٢. وقائع وراء الخيال القصصى

(مثال ٤ . ٢ . ١)

The cavalcade passed out by the lower gate of
Phoenix park saluted by obsequious
policemen... (U 10.1180)

اجتاز الموكب البوابة الصغيرة لحديقة فينيكس وحياتهم رجال
الشرطة في خنوع... (طه ٥٨)

(الترجمة ١)

車馬從鳳凰花園的南大門出來，……
(Jin tr 1987:151)

(الترجمة ٢)

……鳳凰公園…… (Jin tr 1993:564; etc.)

نشأت المشكلة حول الكلمة البسيطة "park: حديقة"، التي يعرف كل متعلمي الإنجليزية الصينيين أنها تعني 公園 [gong-yuan] — حديقة عامة كبيرة. لكن في ترجمتي الأولى، التي أنتجتُها في منتصف عقد ١٩٨٠، بعد إقامتي في أكسفورد مباشرة، افترضت أن حديقة فينيكس تلك التي يعيش بداخلها حاكم أيرلندا البريطاني لابد أنها مثل تلك العزب التي يسكنها أعيان الريف في إنجلترا. ولأن تلك العزب ليست مفتوحة للجمهور على الإطلاق، فتكون تسمية على غير مسمى أن نستخدم ذلك اللفظ الصيني العادي مقابل "park: حديقة"، 公園 [gong-yuan]، الذي تعني العلامة الأولى منه 公 [gong] "عامة" بالضبط. لذا ترجمت "Phoenix park: حديقة فينيكس" إلى 鳳凰花園 [feng-huang-hua-yuan]، كما لو كانت حديقة خاصة من نوع ما. والواقع أن 花園 [hua-yuan] —جنيّة ورد، روضة ورد] هو لفظ يُطلق أحيانا، خاصة في الصين الأقدم، على الأراضي السكنية الخاصة الواسعة ذات المناظر الطبيعية والبساتين بداخلها.

على أية حال، كانت خصوصية الأراضي افتراضا وشعرت بعدم الراحة. ولهذا فعندما كانت لدى الفرصة لزيارة دبلن في ١٩٩٢ وعرض على باحث صيني أيرلندي مضياف جدا، الدكتور تاو كيانج Tao Kiang، أن يوصلني بالسيارة إلى

حيث شئت، كان أحد الأماكن التي طلبتها حديقة فينيكس. وحتى خلال أحاديثي مع دكتور كياتج في طريقنا إلى هناك تحققت من أنني كنت مخطئا في افتراضى. وعندما وصلنا أخيرا إلى هناك، كان لدى أمام عينيّ مكان ضخم بمسطحات من الأرض مفتوحة للجميع، وقد تم تصوير المقر النيابي للحاكم الإنجليزي في واحد منها. 花園 [hua-yuan — جنينة ورد]؟ مستحيل. لا يمكن إلا أن تسمى 公園 [gong-yuan].

(مثال ٢.٢.٤)

From Butler's monument house corner he
glanced along Bachelor's walk. (U 8.27)

من ناصية مبنى باتلر عند نصب أوكونيل لحظ تجاه سكة
باتشولار. (طه ٢٦٢)

وعنقود الأسماء "Butler's monument house corner: ناصية مبنى
نصب باتلر" هو عنقود من المتاعب بالنسبة لأولئك الذين لا يدركون عدم التكافؤ
المعجمي والنحوي المعقد بين اللغات. وقد ترجمه بعض المترجمين إلى عبارة
صينية عنقودية مثل الإنجليزية تقريبا:

從巴特勒這座紀念碑房的拐角處

[cong ba-te-le zhe-zuo ji-nian-bei-fang de guai-
jiao-chu]

[من ناصية مبنى باتلر عند اللوح التذكاري]

والعلامات الأربع 紀念碑房 [ji-nian-bei-fang]، والتي يفترض أنها تقابل "monument house: مبنى النصب"، تشتمل على وحدتين معجميتين. من العلامات الثلاث الأولى 紀念碑 [ji-nian-bei] تتكوّن الوحدة الأولى وتعنى "لوح تذكاري"، والوحدة الثانية هي العلامة الوحيدة 房 [fang] التي قد تدل بذاتها على مبنى. إذن فهذه التوليفة المكوّنة من لفظين يقصد بها أن تكون مقابلا للعبارة الأصلية "monument house: مبنى النصب". لكنها تتطوى في الواقع على أخطاء ثلاثة:

١. النصب في هذه الحالة، تمثال أو كونيول، هو "نصب" وليس 紀念碑 [ji-nian-bei]، التي تدل على لوح تذكاري. وتكمن المشكلة في التجزيئات الدلالية المختلفة، بالرغم من أن هذين اللفظين ينظر إليهما عادة باعتبارهما "نظيرين". ومعظم الأنصاب التي يزورها السياح في واشنطن العاصمة، على سبيل المثال، لا يمكن أن تسمى ويجب ألا تسمى 紀念碑 [ji-nian-bei] بالصينية. نصب واشنطن Washington Monument، مثلا، هو برج به مصعد في الداخل سيأخذك إلى قمته ومن هناك يمكنك أن تشاهد الحاضرة تحتك، بينما 紀念碑 [ji-nian-bei] لوح مصمت لا يمكن لأحد أن يدخله.

٢. المبنى موضوع المناقشة، محل باتلر بالقرب من النصب، ليس 房 [fang]، رغم أن لفظ "house: مبنى" يترجم دائما باللفظ 房子 [fangzi]. فتلك مرة أخرى مسألة مجالات دلالية مختلفة في اللغات المختلفة. وستكون الترجمة الأنسب هنا هي 門市部 [men-shi-bu] — قسم مبيعات، دكان، محل، إذا أراد المرء أن يفيد ضمنا بأن هذه ليست مؤسسة باتلر الوحيدة.

٣. نحويا، تعبير 紀念碑房 [ji-nian-bei-fang] عنقود مستحيل. ما علاقة الـ 房子 [fang-zi]، أى نوع ما من المباني، بالألواح التذكارية؟ هذه

البنية النحوية ستكون معقولة أكثر قليلا لو كانت هناك ألواح مخزنة فى
'المبنى house'.

ولم تكن تلك المسائل، على أى حال، موضوع اهتمامى عندما ترجمت
الحلقة فى ١٩٩٠ أو ١٩٩١. كان شاغلى الأساسى خامة نصب أوكونيل. فحيث إن
هذا النصب بعينه هو أساسا تمثال، فإن التسمية الصينية الطبيعية ستكون لفظا مثل
الإنجليزى "statue: تمثال"، بما أنه ليس لدينا لفظة جامعة مثل الإنجليزى
"monument: نصب". على أنه يبدو كذلك أنه لا وجود لتعبير صينى جامع
خاص بالتماثيل. إن مجموعة من الاصطلاحات، 雕像 [diao-xiang]،
[sue-xiang] 鑄像، [zhu-xiang]، على أساس الطريقة التى يصنع بها تمثال،
سواء كان منحوتا أو مشكلا على قالب أو مصبوبا، لا تسمع كثيرا فى اللغة العامية
اليومية، وهى مقترنة فى الغالب بالاستخدام الفنى. إن اللفظ الذى سيكون متوقعا أن
يوظفه الناس فى الحديث عن نصب كنصب أوكونيل سيكون إما 石像 [diao-
xiang]—تمثال حجرى أو 銅像 [tong-xiang]—تمثال برونزى، لكن سيكون
عليك إذن أن تعرف الخامة التى صنع منها التمثال. سألت دارسا لـ جويس كان
قد زار دبلن، وقال إنه ربما كان تمثالا برونزيا. لم تكن "ربما" كافية تماما، ولم
أشعر بالأمان حتى تسنى لى المثل عند قدمى النصب، أثناء زيارتى فى ١٩٩٢،
ولمست أحد الأشكال الصغيرة عند قاعدته لأشعر بخامتها. أعطتني اللمسة الثقة فى
ترجمتى:

在銅像前的巴特勒公司轉角處…… (Jin tr
1993:350; 1994:227; 2001a:232)

[zai tong-xiang qian de ba-te-le gong-si zhuan-
jiao-chu....]

[عند ناصية محل باتلر أمام التمثال البرونزى]

He capered before them down towards the
fortyfoot hole... (U 1.600)

وطفر أمامهم ناحية المسبح الذى عمقه أربعون قدما... (طه ٣٠)

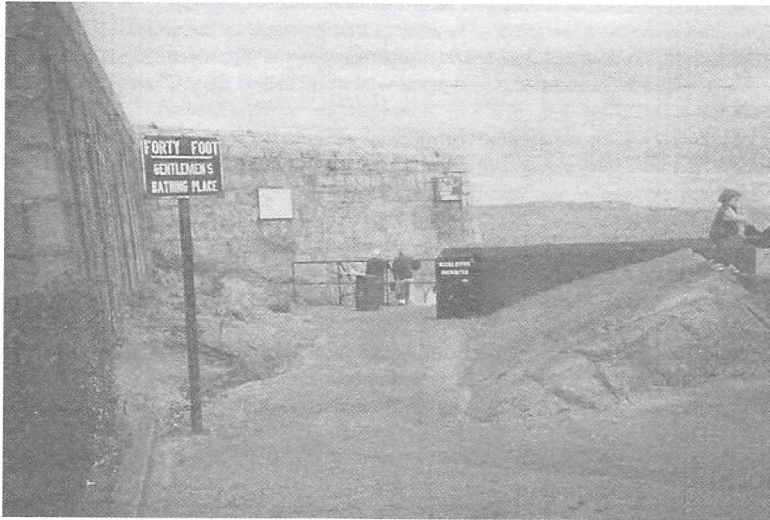
نطنط بمرح أمامهم، ماضيا إلى المسبح... (نيزاى ٣٢)

هذه الـ "fortyfoot hole: شَرْمُ الأربعين-قدما" هو مَسْبَحٌ للرجال فقط على الشاطئ بالقرب من برج مارتيللو. عند هذه النقطة يتوجه مليجن إلى هناك من أجل سَبْحَةٍ بعد الإفطار. ومن الضروري للمتخرج أن يعرف ماذا تعنى "fortyfoot: أربعون-قدما"، بينما لا تطرح "hole: شَرْمُ" مشكلة كلفظ يدل على مكان طبيعى للعوام. وبدا أن ثمة تفسيراً واحداً فقط جائز عندى عندما ترجمت الحلقة الأولى فى ١٩٨٧: لا بد أن هناك موصفاً ما فى مكان السباحة، ربما لصق الشاطئ الصخرى، بعمق أربعين قدما حيث يمكن للرجال أن يغطسوا فى أمان. على أساس هذا المفهوم، توصلت إلى التعبير [si-zhang-tan] 四丈潭.

ظننت تلك ترجمة لطيفة. 四丈 [si-zhang] هى أربعون قدما صينية. و [zhang] واحدة تساوى عشرة أقدام صينية. والقدم الصينية أطول قليلاً من الإنجليزية، وهذا اللفظ طبعاً لا يساوى بالضبط أربعين قدما بالمقياس الخطى الإنجليزى، لكن فى اسم مكان صينى فإن لفظة 四丈 متوقعة أكثر بمراحل من 四十呎 [si-shi chi]—أربعون قدما صينية أو 四十呎 [si-shi chi]—أربعون قدما إنجليزية. ولفظة 潭 [tan] هى الكلمة الموفقة مقابل "hole: شَرْمُ"، لأنها تشير إلى مسبح طبيعى بأى عمق وأى حجم. كانت البركة الصغيرة بالقرب من المنزل الذى نشأت به فى مدينتى الصغيرة تسمى 寸池潭 [cun-chi-tan]—شَرْمُ البوصة، وتسمى بحيرة خلافة المنظر فى تايوان 日月潭 [ri-yue-tan]—بحيرة

الشمس والقمر]. كنت متأكدا أن لفظي 四丈潭 [si-zhang-tan] سيكون وقعه طبيعيا على القارئ الصيني بمثل وقع الأصل الإنجليزي على القارئ الإنجليزي. وفي ١٩٩٢، عندما كانت حلقتي اثنتا عشرة الأولى تحت الطبع في شكل كتاب في تايبيه Taipei، نشرت ترجمة صينية منافسة للحلقة الأولى في دورية في البر الصيني وردت فيها ترجمة ذلك الموضع نفسه إلى العبارة اللافتة للنظر 四十呎深的洞穴 [سرداب بعمق أربعين قدما]، عرفت أن المترجمين القائمين عليها لم يلقوا بالا إلى معنى الكلمة الإنجليزية "hole: شرم" في سياقها ولا إلى العادة الصينية المتبعة مع أسماء الأماكن.

وأخذت الأشياء منعطفا حادا، على أي حال، عندما رأيت المكان. كانت زيارة الـ "fortyfoot hole"، بالطبع، واجبا بعد زيارة لبرج مارتييللو. وبعد تمتعي بحق الدخول في موقع 'الرجال فقط' واستكشافي لجوانب الجبل الصخرية هبوطا إلى نهايتها المسدودة عند لسان اليابسة النائي، بدأت أتساءل أين كانت بالضبط على خطه الساحلي كانت البقعة التي بعمق أربعين قدما. ولهذا ففي طريق للخروج أقيت السؤال على الرجلين اللذين يحرسان المدخل الذي به لافتة 'للرجال فقط'. (انظر الشكل ٣: "شرم فورتى فوت").



الشكل ٣. شرم فورتى فوت

على نحو مفاجئ، عندما سمعا استفسارى، نظر الرجلان إلى بعضهما البعض وانفجرا ضحكا. واضطرت للانتظار صابرا حتى كانا قد هئنا بنوبة ضحكهما. عندئذ فقط شرحا لى أن الاسم لا يشير إلى أى عمق. إنه يرجع إلى كتيبة المشاة رقم أربعين Fortieth Foot Battalion، التى استخدمته كمَسْبَح لأول مرة!

كدت لا أصدقهما. لكن تم التأكيد على ذلك فى اليوم التالى مباشرة من قبل السيناتور ديفيد نوريس David Norris، رجل الدولة الأيرلندى الجويسى، عندما دعانى إلى تناول الغداء معه فى مجلس الشيوخ، وكان من حظى العظيم أننى حصلت على توكيده، لأنه لدى عودتى إلى الولايات المتحدة لم يصدق ويلدون ثورنتون Weldon Thornton الأمر أيضا عندما أخبرته بقصتى. "علينا أن نكون حريصين"، حذرنى. "الأيرلنديون يحبون التنكيت." جعله توكيد السيناتور، على أى حال، يَشْخَص شاردا.

تم تغيير اسم المكان فى ترجمتى فى مرحلة مراجعة إلى [四十步潭 -si-] *shi-bu-tan*، حيث إن كلمة 步 [bu-خطوة] تعنى 步兵 *bubing*—فرد مشاة، جندى مشاة، مع هامش مناسب عن أصلها. كان من الممكن الاحتفاظ باختيارى 潭 *[tan]*، لكن العشرة—أقدام *[zhang]* 丈 كان يجب أن ترحل. ووفقا لعدم التناظر المعتاد بين المفردات المعجمية فى اللغات المختلفة، فإن "foot: قدم" بالإنجليزية يمكن أن تعنى إما وحدة قياس خطى أو جنود مشاة، لكن 'نظيرتها' بالصينية، 尺 *[chi]*—قدم صينية أو 呎 *[chi]*—قدم إنجليزية، لا تذهب إلى أى مسافة قريبة من نطاق دلالى يتماس مع أى وحدة عسكرية. ومن الطبيعى أن يصبح جمعها 丈 *[zhang]* غير وارد على تفكيرنا فى الاسم الجديد، وكذلك اسم المكان صينى الطراز الذى توصلت إليه نفسه والذى كان قد أسعدنى كثيرا جدا.^(٢٥)

(٢٥) يقع طه فى خطأ ترجمة جن الأولى وأكثر إذ يترجم "fortyfoot" كوصف وليس كاسم مكان. يفترض إذن أن يترجم اسم هذا الموقع إلى العربية كما هو (فورتى فوت)، أو كما يفعل جن. إذا كلف الواحد نفسه عناء ترجمة اسم مكان ليست له ارتباطات لغوية فى الرواية (انظر الفصل السابع، قسم ١)، إلى

لابد من الإقرار بأنه لا يمكن أن ينتظر من كل المترجمين أن يعاينوا بأنفسهم الظروف المادية التي تشكل خلفية الأعمال التي يترجمونها. لكننى أعتقد أن تلك الأمثلة تبين أهمية المعلومات المعتمد عليها عن الوقائع التى وراء الأدب القصصى. وطالما أن من الطبيعى لمترجم مسئول أن يرسم حقا بعين خياله صورة لما يوصف فى النص، فمن الطبيعى حتما أيضا أن يرغب فى التعرف على خلفيته قدر الإمكان. وهذا لا يعتمد على شهادة الإثبات الشخصية وحدها. حتى جويس كان عليه أن يكتب دبلن ليتحقق من سرعة مياه المد والجذر فى الليفى. والحقيقة أنه يوجد سبيل عندما توجد إرادة.

على الأقل الأقل، لسنا بحاجة إلى أن نكون أكثر تحديدا من الأصل عندما لا نكون على يقين. وإليكم مثال صغير لبيان ما لا يجب عمله:

(مثال ٤. ٢. ٤)

...and the bugs tons of them at night and the
mosquito nets I couldn't read a line Lord how
long ago it seems centuries... (U 18.665-6)

والبق بالأطنان ليلا وكلة البعوض لم أستطع قراءة سطر واحد
يا إلهى يبدو أن ذلك حدث منذ زمن طويل كأنها قرون...
(طه ١٣٣٨)

شئ من قبيل "شرم المشاة أربعين". هذا بينما يتجاهل نيازى الكلمة الإشكالية تماما ويسقطها. —
المترجم.

هذه مولى تستحضر بواكير سنى رشدتها فى جبل طارق. ما الحشرات
الطائرة bugs التى ضابقتها ليلا هناك؟ من المرجح أن معظمها ربما كان بعوضا.
لا تحدد مولى، لكن مترجماً يفعل، على هذا النحو:

…晚上足有好幾噸臭蟲……

[wan-shang- zu-you hao-ji-dun chou-chong].

[هناك أطنان كثيرة فوق الكفاية من بق الفراش ليلا]

يا إلهى! لا يتم تحديد الحشرات الطائرة بصفتها بق الفراش فقط، إنما الكمية
أيضا تزيد، من "أطنان" إلى "أطنان كثيرة فوق الكفاية من بق الفراش".

بما أن وجود بق الفراش من مظاهر ظروف المعيشة فى تلوث صحى فى
الصين كما فى أوروبا كما فى أمريكا، أتساءل ما الذى سيظنه القراء الصينيون
الذين يرون "أطنانا كثيرة جدا من بق الفراش" حول غرفة نوم فتاة شابة، ما الذى
سيظنونه بجبل طارق! (٢٥)

(٢٥) يقع طه فى نفس خطأ المترجمين الصينيين بترجمته كلمة "bugs" إلى "البق". —المترجم.

٣. السياق التاريخي

(مثال ٤. ٣. ١)

The Croppy Boy (U 6.145; 11.991)

قصيدة "الفتى الثائر" (طه ١٥٣)

The Croppy Boy (طه ٥١٩)

أغنية "الولد الأيرلندي الثائر" (نيازي ١٩٨)

هذا عنوان لأغنية قصصية أيرلندية عن انتفاضة ١٧٩٨ ضد الحكم الاستعماري البريطاني، وهو مذكور لأول مرة في "الجحيم Hades"، الحلقة السادسة. كانت كلمة "كروبي croppy" كنية تشير إلى الضالعين في الانتفاضة، الذين قصرُوا شعرهم ليظهروا تعاطفهم مع الثورة الفرنسية. وقد التقيت بهذا التعبير لأول مرة في العبارة العدائية التي استخدمها الحزب البروتستانتي البرتقالي "Croppies Lie Down"^{٢٧} الواردة في "تسطور Nestor"، الحلقة الثانية، التي ترجمتها في ١٩٧٩. وكلمة "كروبي" نفسها تعني رجلا حفاً شعره وخففه، لكن الظروف التاريخية تضيف عليها جوّاً تمرد، لم أظن أن النظير الصيني المعجمي 短髮的 [duan-fa-de]—قصير الشعر يمكن أن يحمله. وبعد شيء من التردد اخترت التعبير الصيني الذي يقال عن رجل بقصة شعر "كروبي": 推平頭的 [tui-ping-tou-de]. وأحد الأسباب، هو أنه مادام تسعة تقريباً من كل عشرة رجال يحلقون شعرهم قصيراً في أيامنا هذه، تبدو 推平頭的 أوقع معنى كتعبير مميز. ولكن على نحو أقوى دلالة حتى من ذلك، اختصت صحيفة بكينية بالذكر "رجلاً بقصة كروبي" في تناولها لحادثة بميدان تيانانمن في أواخر عقد ١٩٧٠.

(٢٦) يا ثوار كفوا (نيازي ٦٢): "أيها الثوار. استسلموا" (طه ٥٠).—المترجم.

كأحد مثيرى الشغب البارزين، وشعرت أنه كان ثمة إحياء على نحو ما بالتمرد مرتبطا بهذا التعبير. وبالتالي فإن عنوان الأغنية فى "الجحيم Hades"، التى كانت إحدى الحلقات التى ترجمتها فى أوائل عقد ١٩٨٠ ونشرت فى منتصف عقد ١٩٨٠، تمت ترجمته少年推平头的tui-ping-tou-de shao-nian—الولد ذو قَصَّة كروبي [Jin 1987:38].

كنت فى غاية من السعادة بالاختيار حتى ١٩٩٢، عندما كنت متأهبا لنشر مجلدى الأول الذى يضم الترجمة الكاملة التى نحتوى على اثنتى عشرة حلقة. وتُبرز "السيرينات Sirens"، الحلقة الحادية عشرة، الأغنية كواحدة من الأغاني التى تغنى فى فندق أورموند Ormond Hotel فى تلك الظهيرة، وبالطبع ظهر العنوان هذه المرة كما سبق فى ترجمتى له. غير أن أحد الأصدقاء وكنت قد طلبت منه أن يقرأ مسودتى قبل النشر قال إنه لم يتمكن من العثور على كلمة 推平头的 فى أى قاموس ثنائى اللغة. ولم يقلقنى ذلك فى البداية لأنها لم تكن أبدا فى أى قاموس أصلا. ولم أكن أنوى ترك تعبير جيد وحى لأنه لم يدرج فى القواميس ثنائية اللغة، والتى لم تكن مفيدة دائما بأى حال. ولكننى لكى أكون فى الجانب المأمون، انتهزت فرصة عندما كنت أتناول الغداء مع بعض الأساتذة الأيرلنديين والأمريكيين فى المركز القومى للإنسانيات بكارولينا الشمالية National Humanities Center in North Carolina، حيث كنت أعمل آنذاك، وألقيت عليهم هذا السؤال: "بما أن كلمة "croppy" تعنى أن يحلق الواحد شعره قصيرا، و"حلاقة البحرية" هى تنويعة على الحلاقة القصيرة، هل تعتقدون أن من حقى ترجمة "The Croppy Boy" بعبارة صينية تعنى 'الولد ذو حلاقة البحرية'؟".

سررتى تماما أن أطلع فى وجوههم التأمل الذى يدور فى عقولهم وبدأت أتوقع أن يؤمنوا بالموافقة. ولكن واحدا منهم، السيد ريتشارد شرام Richard Schramm، من المركز القومى للإنسانيات، رفع فجأة صوتا متشككا: "لم تكن هناك أدوات لقص قصَّة البحرية فى القرن الثامن عشر!".

وفي الحقيقة، عندما بحثت في ذاكرتي الخاصة باللوحات والمشاهد السينمائية التي تظهر أوروبا ذلك العصر، لم أستطع أن أتذكر رجلا واحدا بقصة بحرية. تلك هي الخلفية التاريخية التي ينبغي أن تُعرض في سياقها أغنية لـ *كروبي بوي* *The Croppy Boy*:"

اضطرت إذن إلى ترك مفردتي المرضية لأنها لم تصنق على الظروف التاريخية. وقد حلت مفردة أقل بريقا *短髮的少年* [*duan-fa-de shao-nian*—الولد ذو الشعر القصير] محلها. أما بالنسبة لجملته " *Croppies lie down*: انبطحوا يا أصحاب حلقة الكروبي" الواردة في "تسطور"، التي كنت قد ترجمتها إلى

推平頭的倒下去

(نشرت أولا في ١٩٨٠، ولكن تم دمجها لاحقا في Jin tr 1987:19)

[*tui-ping-tou-de dao-xia-qu*]

انبطحوا يا أصحاب قصّة البحرية

اضطرت إلى أن أستبدل بها

短髮黨倒下去 (Jin tr 1993:110; 1994:50; 2001a:52)

[*duan-fa-dang dao-xia-qu*]

انبطحوا يا جماعة قصيري الشعر

أضيفت الكلمة الدالة على الجماعة 黨 [dang—جماعة، حزب، فرقة، طرف] لتعطي الشعر مفعولا سياسيا أقوى. وكان على أن أعزى نفسى فى فقد تعبير حىّ بفكرة أن القراء قد يكونون قادرين على أن يروا بعين الخيال موقفا تاريخيا عندما كان الرجال عادة يطيلون شعورهم و، من ثم، فربما يرى تقصيره كملح مميز. والواقع أنني بابقاء هذه الرؤية الخاصة بقصات الشعر الرجالية تحت ناظري، والتي تعكس ربما موقفا يصدق على الظروف التاريخية لأوروبا القرن الثامن عشر، يتأكد لى الآن أن ترجمتى السابقة الحية 少年推平頭的 كانت حقا مفارقة زمنية. (للأسف، تم تبنيها فى ترجمة أخرى ولا تزال تظهر فيها.)

٤. السياق الاجتماعى

(مثال ٤. ٤. ١)

... but I could see him looking very hard at my chest when he stood up to open the door for me
it was nice of him to show me out in any case Im
extremely sorry Mrs Bloom believe me without
making it too marked the first time after him
being insulted and me being supposed to be his
wife I just half smiled I know my chest was out
that way at the door when he said Im extremely
sorry and Im sure you were (U 18.529-34)

... لكننى كنت أستطيع رؤيته وهو يتمعن بشدة فى صدرى
عندما هب واقفا ليفتح لى الباب وكان ذلك فى غاية اللطف
منه أن يودعنى إلى الخارج وعلى كل حال أنا فى غاية
الأسف يا مسز بلوم صدقيني دون أن يحدد النظر فى المرة

الأولى بعد أن أهين وأنا المفروض أن أكون زوجته فلم
يسعنى سوى الابتسام وكنت أعرف أن صدري بارز هكذا عند
الباب عندما قال أنا فى غاية الأسف وأنا على ثقة من أنك
(طه ١٣٣٢)

(تخمين؟ Guesswork?)

 可是當他起身爲我打開門的時候
 我看得出他死命盯著我的胸脯不管怎樣
 他把我送出去 禮數總是周到的 實在抱歉
 布盧姆太太 請相信我 接著就含糊其詞了
 當他頭一次遭到侮辱
 我被錯認作是他的老婆的時候 我只是微微一笑
 我曉得 呆在門口那當兒 我的奶頭是露出來的
 他正在說著 我非常抱歉 我相信你也是的

هناك إشكالات ترجمة عديدة فى هذه القطعة (" without making it too marked", "me being supposed to be his wife", إلخ.)، لكننا سوف نركز على الجزئيات التى تحتها خط. تستحضر مولى زيارتها لمكتب السيد كافى Cuffe حيث تحاول إنقاذ وظيفة بلوم فى أعمال كافى التجارية. ولم تتجج فى مهمتها، لكنها تتخيل أن شكلها جذب كافى للغاية فقد لان جانبه تماما. وقد عرفت أنه كان "looking very hard at my chest: يتمعن بشدة فى صدرى". والحال أن المترجمين فهما هذه الجزئية الأولى مما فوق الخط بدون أية مشكلة: "死命盯著我的胸脯". وتشير [qiong-pu] 胸脯 إلى مقدم أعلى الجذع. يعنى ذلك أنهما فهما كلمة "chest: صدر" جيدا جدا. ولكن لماذا إذن ترجما القسم

الثاني مما فوق الخط (my chest out that way: صدرى بارز هكذا)
[انكشفت حلمتاي] 我的奶頭是露出來的؟

يبدو لي أن المترجمين كانا يفعلان ذلك عمدا ليؤكدنا على ما كانا يظنان أنه
نزعة فاحشة في "پنيلوبي Penelope"، الحلقة الأخيرة. وهناك مثال شبيه هو "so
I went round to the whatyoucallit everything was
whatyoucallit"^(٢٨) (U 18.820) التلى ترجموها إلى
فإنه就把那物兒整個兒撫摩了一遍 那物兒就是一切的一切
[فداعت كل جزء في ذلك الشيء كان ذلك الشيء كل شيء في كل شيء]. وتعبير
那物兒 [na-wur-ذلك الشيء] تعبیر يستخدم في الأدب الصيني الشعبي الأقدم
بمعنى "penis: قضيب". عند ذلك يكون تشويه رسالة المؤلف أسوأ أيضاً، لكن
عندنا هنا في حالة إحلال "حلمتين" محل "صدر" وجعلهما ينكشفان ينطوى هذا
التعبير على مسألة فيها تعارض مع البيئة الاجتماعية. فزيارة امرأة لمكتب أعمال
ومحاولتها إغراء صاحبه بـ "كشف الحلمتين" ليست فقط تشويهها لرسم شخصية
المرأة، بل هو أكثر تشويهاً حتى للقواعد الأخلاقية في المجتمع الأيرلندي.

وربما تكون ثمة نزعة في الأزمنة الحديثة لكشف أجزاء من جسد المرأة
على سبيل الموضة، لكن العرى لا يبدو أبداً أنه قد وصل إلى حدّ الحلمات. وبعد
قرن من التطور من الزمن الذي تصوره *يوليسيز*، فإن "فتيات الروزنامة" ذوات
الأبهة في ردائهن البسيط جداً من اللآلئ "The Stately 'Calendar Girls'
Dressed So Simply in Pearls" (Hoge 2000:1) الإحدى عشرة امرأة من
قرية ريلستون Rylstone في يوركشاير Yorkshire اللآلئ يصدرن روزنامة
بها صورهن وهن بدون ملابس في مسعى لجمع التبرعات من أجل أبحاث
اللوكميا (سرطان الدم)، ينجحن بطريقة أو بأخرى في ستر "المناطق الحساسة من

(٢٨) وبعد رحت إلى ما اسمه كل شيء وكان ما اسمه. (طه ١٣٤٥).-المترجم.

أجسادهم" عن النظر في الصور، كما وصف صديق في إنجلترا الصور لى إجابة على استفسارى.

٥. السياق القصصى

(مثال ٤. ٥. ١) commode مقعد بقصرية

(أ)

...stubbing his toes against the broken
commode... (U 4.382)

.....腳趾尖撞在破臉盤架上.....

[po lian-pen-jia]

[سنادة الحوض المكسور]

...ارتطم إبهام قدمه فى الكمودينو المخلع... (طه ١٠٧)

...صادما بأصبع قدمه المنضدة المكسورة... (نيزاى ١٣٦)

(ب)

That antiquated commode. (U 15.3293)

是那個陳舊的尿盤吧？

[chen-jiu-de niao-pen?]

[القصرية الخردة؟]

كرسى الكنيف سقط المتاع هذا. (طه ٩٧٨)

(ج)

A commode, one leg fractured, (U 17.2102)

斷了一條腿的五斗櫃

[wu-dou-gui]

[صندوق أدراج، برجل مكسورة]

كرسى مرحاض، برجل مكسورة، (طه ١٢٩٦)

(د)

that old commode (U 18.1137)

那個舊便器 [jiu bian-qi].

[تلك المبولة القديمة]

كرسى التواليت القديم... (طه ١٣٦٠)

الشيء المشار إليه في كل هذه المقاطع هو نفس مقعد القصرية في غرفة نوم بلوم. وهي قطعة أثاث قديمة الطراز لوضع قصرية داخلها، حولها جويس إلى مساهم صامت في الجو الكوميدي للمشاهد التي تقع في ذات الحجرة. وأنا لا أستطيع أن أفهم لماذا ينبغي على أي شخص أن يحولها إلى ثلاثة أو أربعة أشياء مختلفة في المرات المختلفة، حتى وجدت أن كل تلك الترجمات كانت منسوخة، بالنص تقريبا، من قاموس ثنائي اللغة^(٢٩).

A New English-Chinese 新英漢辭典، 增補本 (٢٩) قاموس إنجليزي-صيني جديد
Dictionary، طبعة مزيدة، شانغهاي Shanghai: 上海譯文出版社، ١٩٨٥، انظر مدخل
"commode"

وكما يبدو جلياً، رجع المترجمان إلى ذلك القاموس فى كل مرة عاودت الكلمة فيها الظهور وفى كل مرة اختاراً 'مفردة مقابلة' بدت مناسبة للجملة التى وجدت فيها. وكان عقلهما مشبعاً تماماً بتلك المفردات المقابلة حتى إنهما لم يكلفا نفسيهما أبداً النظر إلى مقعد القصرية نفسه كواحد من جهاز غرفة النوم، كجزء من خلفية الأشياء التى تحدث هناك.

(مثال ٤ . ٥ . ٢)

Before the huge high door of the Irish house of parliament a flock of pigeons flew. Their little frolic after meals. Who will we do it on? I pick the fellow in black. Here goes. Here's good luck. Must be thrilling from the air. Apjohn, myself and Owen Goldberg up in the trees near Goose green playing the monkeys. Mackerel they called me. (U 8.401-5)

طار سرب من الحمام أمام الباب العالى الضخم لمبنى البرلمان الأيرلندى. لعبهم المرح بعد الأكل. على من سنلقى بها؟ أنا أختار الذى يلبس البدلة السوداء. ها هى. وحظ سعيد لك. لابد أن الأمر مثير من الجو. أـيـجـون وأنا وأوين جولدبيرج على الشجر بالقرب من جادة جوس جرين نلعب كالقردة. كانوا يسموننى سمك الإسقمري. (طه ٢٨٢)

يرد هذا على خاطر بلوم وهو يمشى بجوار بنك أيرلندا، المبنى الذى كان قد استقر فيه البرلمان الأيرلندى تاريخياً. ويوقظ الحمام الطائر فوقه خيالاته،

فيتخيلها تلهو بتصويب زبلها عليه ("the fellow in black: صاحبنا الذى يلبس البدلة السوداء"). ويذكره ذلك بأيام مدرسته العليا عندما كان هو وزملاؤه فى المدرسة يتسلقون الشجر مقلدين القروء. ويتذكر الكنية التى أطلقوها عليه: ماكرييل Mackerel.

المسألة هنا هي: ماذا كان يقصد زملاء المدرسة بهذه الكنية؟ لا يجرى تفسير هذا فى أى موضع فى نص الرواية، لكن بعض المترجمين يقدمون تفسيرهم فى هذه الحاشية:

原文 (mackerel)

作為俚語，含有“男妓”或“拉皮條”之意。

[الكلمة الأصلية "mackerel" تعنى، بلغة الشارع، "قواد" أو "قوادة"]

والحال أن هذا اتهام جد خطير لولد فى السادسة عشرة. فهل كان بلوم سابقا جدا لسنه لدرجة أنه حتى فى ذلك العمر كان يعطى زملاءه فى المدرسة هذا الانطباع الإباحى المثير للاشمئزاز؟ إذا كان الأمر كذلك، فلسوف يؤثر على صورة بطل جويس على نحو لا يستهان به.

لقد رأينا أن ذلكما المترجمين قد يكونان متعسفين تماما فى ممارسة صلاحيتهما. مثلا عندما شرحا "call your genius father: تدعو عبقريتك أبت" فى هامش باعتبارها تلميحاً للحرق فى الأسطوري ديدالوس (مثال ٣.٣.٣). كما رأينا أنهما، بالنسبة للقطعة التى ناقشناها فى واحد من أمثالتنا الآتية (مثال ٤.٤.١)، قدما 'ملاحظتهما الإرشادية' فى الحاشية ١٤٦ للحلقة ١٨ بما معناه أن كل تلك الـ "他" [ta—هو يكون] "均指博伊蘭" [كل عبارات "هو يكون" تلك تحيل إلى بويلان Boylan]. لم نذكر هذه المشكلة فى مناقشتنا هناك لأن هذا كان

سيصرف انتباهنا عن البيئة الاجتماعية، التي كانت شاغلنا الرئيسي عند تلك النقطة، لكن في نص *جويس* تستحضر *مولي* لقاءها وجها لوجه بربّ عمل بلوم السيد كافي، وما من واحدة من الستة "他" [ta— "هو يكون"، رغم أن المفردة الصينية تغطي كل ضمائر المفرد الغائب المذكر، بما فيها "هو الفاعل" و"هاء المفعول أو المجرور" و"هاء الملكية"] تشير إلى *بويلان*!

على أن شرح هامش "mackerel" ليس من إبداعهما بالكامل. فبالرغم من أنهما لم يشارا إلى مصدرهما، يرد هذا المدخل عند *جيفورد* (Gifford 1998:167): "ماكريل - سمكة الماكريل، بالطبع؛ ولكن أيضا وسيط أو متعهد، وبلغة الشارع قواد أو قوادة".

وجيفورد ممتاز في طبيعته المنقحة والمزيدة، ومن المؤكد أنه مصدر لا غنى عنه لمتراجم *يوليسيز*. إلا أن ما قلته في فصلي الأول، "صار *جويس* جنة الصيد لكل العقول التي تهوى الأحاجي، وربما لم يكن كل ما نصطاده صيدا طيبا"، ينطبق على *جيفورد* الذي هو الآن مصدر عون كبير كما ينطبق على أي شخص آخر. وعلى وجه الخصوص فإن لديه ميلا إلى التغاضي عن السياق، وهو عين الجانب الذي نسلط عليه الضوء هنا. إن قوله "بلغة الشارع قواد أو قوادة" مبني بوضوح على *قاموس أكسفورد الإنجليزي*، لكن مدخل *أكسفورد* الخاص بـ "mackerel" بذلك المعنى يُعامل ككلمة أخرى غير ذلك المدخل الخاص بالسمكة وموسوما على نحو واضح بصفة "مهجور"، مع إرجاع المثال الأخير إلى ١٦٥٨ (OED, 2nd edition). "يكاد لا يكون هناك أي احتمال"، كما لفت صديقي *بوب كيلوج* نظري عندما ناقشت هذه القضية معه: "أن يكون بعض الأولاد الأيرلنديين من أواخر القرن التاسع عشر قد أمكنهم أن يستخدموا المفردة بمعنى كان مهجورا على مدى قرنين". ذلك هو السياق الأكبر الذي يحول دون هذا التفسير.

إذن فإن *جيفورد* يشطح بتضمينه هذا المعنى المهجور في شرح حاشيته، لكنه على الأقل يفتن إلى إيقائه كمجرد واحد من ثلاثة معانٍ محتملة، على حين

اختار المترجمان الصينيان، من ملاحظة جيفورد كما يفترض، عين المعنى الأقل ترجيحاً، ليس فقط على النقيض من السياق اللغوي الأكبر الذى يمدنا به /كسفورد/، لكن على النقيض بالذات من السياق الخاص للرواية.

ويرسم نص چويس المقتبس أنفاً بوضوح مشهداً مرحاً للصبا. ليس مرحاً فقط عند الأولاد وهم "يلعبون لعبة القروء" وهم صبية، ولكنه مرح لا يزال عند بلوم وهو فى منتصف العمر وهو يستعيده الآن بحنين. فى عمر ٣٨ الناضج، على الأخص وهو يمر بطور غير سعيد أبداً فى حياته والسبب بالضبط علاقة زوجته برجل آخر، كان لا مناص من أن يشعر بوخزة عذاب لو أن لقب الصبا "ماكريل" كان له ظلٌّ من هذه التهمة الشنعاء. لا شىء من هذا القبيل. كل ما يستدعيه هو حلاوة اللهو الصبباني.

ويفترض أن السياق الذى تمدنا به القطعة نفسها قوى بما يكفى بالفعل ليحول دون التشنيع من النوع الذى يعتمد إليه ذلكما المترجمان فى حاشيتهما، ولكن لأن هذه ستصبح نقطة انقلابية كبرى فى شخصية بلوم إذا لم يتم توضيحها، خصوصاً وأن ناقداً (Tseng 1997:155) قد وضع ترجمتى موضع السؤال عند هذه النقطة لأننى لا أعطى أى إشارة كهذه، أود أن أسوق قطعة أخرى من نص چويس، هذه المرة من "سيرسى Circe"، الحلقة ١٥، وهى قطعة عامرة بأشياء أكثر عن أيام بلوم فى المدرسة:

BLOOM

(pigeonbreasted, bottleshouldered, padded, in nondescript juvenile grey and black striped suit, too small for him, white tennis shoes, bordered stockings with turnover tops and a red schoolcap with badge) I was in my teens, a

growing boy. There were sunspots that summer. End of school. And tipsycake. Halcyon days.

(Halcyon Days, High School boys in blue and white football jerseys and shorts, Master..., Master Owen Goldberg,..., Master Percy Apjohn, stand in a clearing of the trees and shout to Master Leopold Bloom.)

THE HALCYON DAYS

Mackerel! Live us again. Hurray! (they cheer)

BLOOM

(hobbledehoy, warmgloved, mammamuffled, starred with spent snowballs, struggles to rise)
Again! I feel sixteen! What a lark! Let's ring all the bells in Montague Street. ... (U 15.3316-35)

بلوم

(بصدر حمامى ناتئ القص، وكتفين مربعتين، محشوتين، فى
بزة حدث غريبة مخططة باللونين الأسود والرمادى، تزناً قد،
وحذاء أبيض للتينيس، وجوارب بحاشية زخرفية وطية علوية،
وقلنسوة مدرسية حمراء عليها شارة.) كنت فى سن المراهقة،

فى ريعان نموى. ...كانت هناك بقع شمسية فى ذلك الصيف.
نهاية الدراسة. وحلو البابا بالروم والزبيب واللوز. أيام
القاوند.

(أيام القاوند، صبيان المدرسة الثانوية بفانلات صوفية زرقاء
وبيضاء لكرة القدم وسراويل قصيرة، الشاب...، الشاب أوين
جولدبيرج،...، الشاب بيرسى أبجون. يقفون فى فرجة بين
الأشجار وينادون على الشاب ليوبولد بلوم.)

أيام القاوند

إسقمرى! استعدنا من جديد! هوارى! (يحيون.)

بلوم

(مراهق متخلع، بقفاز دافئ، بلفاع ماما، منذهل من كرات
الثلج المنهكة، يناضل ليهب على قدميه.) مرة أخرى! أشعر
أننى فى السادسة عشر! يا للمرح! دعونا نقرع جميع
الأجراس فى شارع مونتايجو. ... (طه ٩٧٩-٩٨١)

على الرغم من القدر الطفيف الذى يطال هذا المشهد من الأسلوب
الكاريكاتيرى السائد عبر الحلقة، فهو يبين السعادة التى لا تشوبها شائبة المقترنة
بـ "ماكريل" كنية بلوم. وعلى وجه الخصوص فهى تبين نفسيته الحالية: استجابة
لنداء "Mackerel! Live us again: ماكريل! عِش إيانا مرة أخرى"، يصيح "مرة
أخرى! أشعر أننى فى السادسة عشرة! يا لها من شقاوة!" لو كانت "ماكريل" معناها
"قواد أو قواده"، سيكون علينا فى الحقيقة أن نعيد تقييم بطل جويس بالكامل.

وبالمناسبة، يتصادف أن يكون في هذه القطعة شيء قد يكون إشارة من طرف خفى إلى مصدر الكنية. في أول توجيهات خشبة المسرح بخصوص هيئة بلوم تلميذا، حيث نراه في حلة كالحة شبابية مقلمة رصاصى فى أسود، صغيرة جدا عليه". وحسبما جاء فى حياة ليوبولد بلوم *Life of Leopold Bloom* للكاتب الأيرلندى بيتر كوستيللو Peter Costello، وهى رواية مكتوبة جيدا مبنية على بلوم جويس، فإن كنيته ماكربل أطلقت عليه فقط بسبب الخطوط الرصاصية والسوداء لحيته (Costello 1992:15). يبدو تفسير كوستيللو فى محله منسجما مع وصف جويس للأولاد، وفيه أصحاب بلوم فى چرسبيات وشورتات كرة قدم أزرق فى أبيض" فى تباين صارخ.

٦. ظهر التمثال

لقد استشهدت فى مقال لى بقصة النحات الأسطورى الذى اعتنى عظيم الاعتناء بظهر تمثال، وهو الذى لن يكون مرئيا قط من المحراب الذى كان المراد نصبه داخله. وعندما سأله متفرج لماذا ينبغي عليه أن ينفق وقتا كثيرا جدا على جزء لن يراه أحد أصلا، أجاب: "سوف يراه الرب" (Jin 1998c:215;) (2001b:116). إن هذا الاهتمام المتفانى بالتفاصيل غير المرئية بلورَ التقليد الذى كان قد ورثه جويس عن الفنان الحقيقى وطوره فى التفاته الغيور إلى اتساق فنه، حتى لو لم يكن بهذا الإجلال للرب. إن مياه الليفى ليست ماثلة أمام قرائه بالمرّة، وسرعة ارتفاع وانحسار المد والجزر عنصر مختبئ تحت المياه، شيء لا يذكر أو حتى يلمح إليه قط فى نصه، ومن الجلى أنه أبعد عن أعين القراء من ظهر التمثال، إلا أنه ناء بمشاق ليحعله مدروسا ومصدقا عليه. هذا تقان من النوع الذى لا بد أن يتحلى به أيضا مترجم الأدب الجاد قبل أن يتسنى له أن يأمل فى نجاح حقيقى.

وهذا الاهتمام الشديد بالسباق ليس بينه وبين مبادئ الترجمة، في الحقيقة، إلا علاقة واهية، لكنه إلى حد بعيد مظهر لتكريس المرء نفسه للمهمة التي بين يديه. والحقيقة أن بعض الغلطات كان يمكن تفاديها لو أن المرء كان قد درب نفسه على نحو أفضل، إلا أن هناك بعض الغلطات الأخرى لم يكن ليرتكبها أحد لديه أبسط معرفة بتقنيات الترجمة، بافتراض أن هناك أى إصرار على أن يُحسن المرء القيام بعمله. وما عليك إلا أن تأخذ المثال التالي وهو من صنع اثنين من المترجمين المحترفين. أولاً، قطعة جويس الأصلية:

(مثال ٤ . ٦ . ١)

...marriage had been celebrated 1 calendar month after the 18th anniversary of her birth (8 September 1870), viz. 8 October, and consummated on the same date with female issue born 15 June 1889, having been anticipatorily consummated on the 10 September of the same year... (U 17.2274-8)

...زواجها قد تم بعد شهر كامل من احتفالها بعيد ميلادها ١٨ (٨ سبتمبر ١٨٧٠) أى ٨ أكتوبر، وتمت الدخلة في نفس اليوم وولدت لهما طفلة أنثى في ١٥ يونيو ١٨٨٩، وكان قد تم زواجه بها استباقاً في ١٠ سبتمبر من نفس العام... (طه ١٣٠٤)

هذا مأخوذ من "إيثاكا Ithaca"، الحلقة السابعة عشرة من الرواية، والتي ترتدى أسلوباً فذا ابتدعه لها جويس على غرار المحفوظات الكاثوليكية التلقينية.

والفصل كله لا يتكون إلا من أسئلة وأجوبة تُورد الحقائق الأكثر جفافاً في نبذة مذهلة بفكاهتها القحة. لقد اقتبسنا فقط جزءاً من جملة على سبيل الإيجاز، لكن الاقتباس سليم نحويًا حتى بهذا الشكل المبتور. وهو بدون أي التباس، يثبت هذه الوقائع:

١. ولدت مولي في ٨ سبتمبر، ١٨٧٠؛
٢. تزوجت بعد شهر من عيد ميلادها الـ ١٨، أي في ٨ أكتوبر، ١٨٨٨؛
٣. أنجبت بنتاً في ١٥ يونيو ١٨٨٩؛
٤. ذلك أنها كانت قد قامت باتصال جنسي قبل الزواج في ١٠ سبتمبر ١٨٨٨، مما سمح للبنت بفترة نمو جنيني طبيعية تزيد على تسعة شهور.

غير أن الترجمة الصينية تجرى على هذا النحو:

結婚儀式是她過了十八歲生日（一八七〇年九月八日）一個月之後，即十月八日舉行的，當天同衾；其實同年九月十日二人已提前發生完全的肉體關係，...：一八八九年六月十五日生下一女。

من الصعب تصديق ذلك، لكن الوقائع المعروضة في هذه الترجمة أصبحت:

١. ولدت مولي في ٨ سبتمبر، ١٨٥٢؛
٢. تزوجت في ٨ أكتوبر، ١٨٧٠؛

٣. كانت قد قامت باتصال جنسى شهوانى كامل قبل الزواج فى ١٠ سبتمبر،

١٨٧٠؛

٤. أنجبت بنتا فى ١٥ يونيو ١٨٨٩.

والواقع الوحيد الذى يبقى دون تبديل هو تاريخ ميلاد البنت. ما انفك دارسو جويس يقولون إن "إيثاكا" هى الحلقة التى يوضح فيها جويس كل الوقائع المتعلقة بالموضوع: ولكن لو أن الأشياء تُعَرَض كما فى هذه القطعة، فحتى جويس نفسه سيجد من الصعب عليه ترتيبها!

الحق أن المترجمين وقعا فى مشاكل باتباع مقاربة مغلوبة فى استيعاب النص الإنجليزى. ذلك أنهما لم يحاولا التغلغل فى البيئة الإنجليزية، بل كانا بدلا من ذلك يفكران فى نظائر صينية. لقد ساويا حتما بين "the 18th anniversary of her birth: الذكرى السنوية الـ ١٨ لمولدها" و "十八歲生日" [shi-ba-shi-sheng-ri]، التى تعنى "عيد الميلاد الـ ١٨". ومن الصحيح أن هذين التعبيرين يشيران إلى نفس التاريخ، لكن بنيتيهما النحويتين، على ما تبدوان عليه معا من البساطة، بينهما بون شاسع. فبينما تنتهى العبارة الإنجليزية بتعبير "her birth: مولدها"، الذى يتخذ بشكل طبيعى موضع الاسم السابق الذى يعود عليه التاريخ بين القوسين، تنتهى العبارة الصينية بتعبير يعادل "عيد ميلادها"، وهكذا تقطع صلة الإحالة التماثلية بين "مولد" والتاريخ بين القوسين. وباشتغال عقليهما على هذا التصور، أصبح من المستحيل عليهما أن يتابعا البنية النحوية للجملة الإنجليزية وأن يريا أن التاريخ بين القوسين (٨ سبتمبر ١٨٧٠) يشير بطبيعته إلى أقرب اسم سابق وهو "مولدها" وليس إلى "الذكرى السنوية الـ ١٨ لمولدها". وربما أمكن أن نعزو تلك الغلطة إلى الافتقار إلى الفهم، النظرى إلى هذا الحد أو ذاك، من النوع الذى أخذنا نحاول تكوينه.

ولكن بمجرد أن تمت كتابة الجملة الصينية، هل نظرا إليها ثانية؟ وإذا فعلا، فكيف أمكن أن يفشلا في رؤية التنافر حتى داخل جملتهما هما؟ لو كانت مولى تزوجت في ٨ أكتوبر ١٨٧٠ وأنجبت بنتا في ١٥ يونيو ١٨٨٩، أى بعد تسعة عشر عاما، ماذا سيكون مقصد المؤلف من إضافة حقيقة أنها قامت باتصال جنسى سابق للزواج قبل الزفاف بشهر؟ (لقد تم التوسّع في الكلام عن الاتصال الجنسي السابق للزواج أيضا من جانب المترجمين إلى 提前發生完全的肉體關係 [اتصال جنسى شهوانى كامل] لسبب أسلوبى غريب لا نستطيع التطرّق إليه الآن.)

وما سيكون لافتا أكثر للنظر هو التعارض بين هذه القطعة وسياقها. بلوم سنة ميلاده ١٨٦٦، وهى مذكورة منذ الحلقة الخامسة ("Year before I was born that was: sixty five وستون" U 5.199). ويذكر عمره أو يقال ضمنا في مرات عديدة، وأكثرها لافتا للنظر على بعد ذراع، في ذات هذه الحلقة التى ترد فيها تواريخ مولى. وردا على سؤال عن العلاقة بين عمر بلوم وعمر ستيفن، يورد الراوى سلسلة طريفة من الحسابات:

What relation existed between their ages?

16 years before in 1888 when Bloom was Stephen's present age Stephen was 6. 16 years after in 1920 when Stephen would be of Bloom's present age Bloom would be 54. In 1936 when Bloom would be 70 and Stephen 54 their ages in the ratio of 16 to 0 would be as... (U 17.446 ff)

ما العلاقة التي كانت بين عمريهما؟

قبل ١٦ عاما، في ١٨٨٨ عندما كان بلوم فى سن ستيفن
الحالى كان عمر ستيفن ٦. بعد ١٦ عاما فى ١٩٢٠ عندما
يصبح ستيفن فى سن بلوم الحالى يكون عمر بلوم ٥٤. فى
١٩٣٦ عندما يصبح عمر بلوم ٧٠ وستيفن ٥٤ تصبح
أعمارهما التى كانت فى بادئ الأمر بنسبة ١٦ إلى صفر،
نقول تصبح... (طه ١٢١٠)

وتمضى الإجابة فى تعقيد حسابى أكبر من أن نقتبسه بالكامل هنا، لكن
اللغة مضحكة جدا فى سخريتها القحة بحيث لا يمكن أن يحدث أن يعجز أحد عن
قراءتها، وعلى الأقل فما من مترجم يمكنه أن يعجز عن تذكرها. الأمر كله يدور
حول عمر بلوم الحالى فى ١٩٠٤: ٣٨، بينما الجملة الأولى ذاتها توضح بجلاء
أن عمره بلوم فى ١٨٨٨ كان ٢٢. فمن نافلة القول أنه فى ١٨٧٠، السنة التى
جعل فيها ذلكما المترجمان زواج مولى وما قامت به من "اتصال جنسى شهوانى
كامل" مع زوجها، كان ذلك الزوج يبلغ من العمر ٤ سنوات فقط!

هل أنفق ذلكما المترجمان أى وقت عند ظهر تمثالهما، والذى هو فى حالتنا
هذه الصلة بين هذه القطعة والظروف المتعلقة بها؟ من الجلى أنهما حتى لم يلقيا
نظرة خاطفة هناك. إنهما بالكاد يلقيان نظرة خاطفة على واجهته، أى جملتهما
الصينية نفسها بعد تحريرها. كانا سيكتشفان بالتأكيد عدم انضباطها الغريب لو كانا
قد راجعاهما بعناية. ولكن كلا. من الواضح أنهما لم يهتما بها بما يكفى ليلقيا نظرة
ثانية.

تلك هي عقلية 'الكروّنة'.

وقد جرى اعتياد النظر إلى 'الكروّنة' على أنها ميدان مترجم من نوع معين لا طموح عنده إلى جودة أرقى ومن ثم لا اهتمام لديه بدراسة المبادئ على الإطلاق. ولكنها في واقع الأمر فخ يمكن لأى مترجم أن ينزلق إليه عندما يكون هناك طلب على شغله. فربّ هفوة انتباه، أو ميعاد تسليم نهائى يجب الوفاء به، أو دافع مضمر ما يدفعه دفعا إلى السرعة ولا شىء إلا السرعة. إذ يروح القلم فى محسّنات ستذهل صاحبه عندما يجرى لفت انتباهه إليها. والسمة المميزة للغلطة الناتجة عن 'الكروّنة' أنه ما من نظرية أو مبدأ كان يمكن أن يمنعها. وربما كان أولئك المترجمون محترفين أكفاء يؤدون عملا بضمير فى العموم، ولكن على الأقل عند التعامل مع قطعة كهذه يقعون فى تلك الحالة العقلية. فإذا كان مترجم ما ميالا إلى القيام بمهمته بذهنية من ذلك النوع، فما من نظرية ترجمة سوف تجدى نفعا معه. وهناك شرط مسبق أهم للمترجم من أى مبادئ أو منهجية هو التفانى. ونصطلح عليه الدكتور نيدا وأنا (Jin and Nida 1984:30) بتعبير "الاتساق الفكرى والتفانى فى المهمة مجتمعين" كأحد الشروط التى لا غنى عنها فى مترجم جيد. وهو واردٌ هناك فى ذيل قائمة بالشروط، ولكننا نقطع بتسميته "الشرط الأهم بينها كلها" لأنه ما من اتساق فنى يمكن توقعه أبدا من عمل منتج فى ظل ذهنية 'الكروّنة'.

الفصل الخامس

الانتقال والإبداع

١. الانتقال كحركة اتساق

... لقد جلست لساعاتٍ مئات المرات قبالة نصوص فهمت معانيها تمام الفهم، وقد كنت غير قادر بعدُ على أن أرى كيف يَحْسُن أن يقال بالإنجليزية على نحو من شأنه أن يعيد تجسيد لا سلسلة من معان قاموسية صحيحة وحسب، وإنما قوة تعبير الأصل، نيرته، فصاحته.

(Waley 1969:163)

ما يصفه آرثر ويلي Arthur Waley فى هذا المقطع هو بالضبط ما نحن بصدد دراسته الآن، الطور الانتقالي من تقدم المترجم فى مهمته. ولكونه علامة إنجليزيا كبيرا فى الأدب الصينى القديم، فقد فهم النصوص الصينية التى أمامه "تمام الفهم"، إلا أنه اضطر إلى أن "يجلس لساعات" قبالة هذه النصوص محاولا أن يتبين التعابير الصحيحة التى تقوم مقامها فى لغته الأم. وفى المقابل يصف كيف استخف بعضهم بالانتقال وأنتجوا أشياء لا نقرأ (Waley 1969:163-4):

ليس على المرء أن يكون عبقرية أدبية من أجل أن يتفادى لغة المترجمين الهجينة... على المرء ببساطة أن يكتسب عادة سماع أصوات تتكلم... والواقع أن الناس الذين يكتبون جيدا جدا يميلون عندما يعبرون عن أفكارهم هم (ما لم يكونوا قد تلقوا إلى حد ما تعليما فى الترجمة) إلى فقدان كل القدرة على

التعبير الطبيعي عندما يواجههم نص أجنبي. وذات مرة حررت مجلداً باشر فيه عدد من الأثريين، كلهم كتاب ممتازون عند التعبير عن أفكارهم هم، ترجمة مقالات بأقلام زملاء ألمان. كانت مادة المقالات تقنية بحثة وصلبة؛ وقد عرف المترجمون بالضبط ما يجب قوله، لكنهم كانوا جميعاً غير قادرين على إنتاج أى شىء غير لغة المترجمين الهجينة الأكثر بؤساً. لقد حادت بهم رؤية الجمل الألمانية عن جادة طريقهم.

لقد استخدمت تعبير "تلقوا تعليماً فى الترجمة" لأننى أعتقد أنه حتى إذا كانت المسألة خاصة بترجمة أدب (وليس معلومات فنية فحسب) فهناك الكثير مما يمكن تعلمه. ليس الأمر، على كل حال، وكأن مترجماً عليه أن يكون أو حتى من الأفضل أن يكون عبقرى مبدعاً. إن دوره أكثر شبيهاً بذلك الدور الخاص بالمؤدى فى الموسيقى، فى مقابل الملحن. لا بد له أن يبدأ بدرجة معينة من الحساسية للكلمات والإيقاع. لكننى متأكد أن هذه الحساسية يمكن أن تستثار وتزيد بشكل هائل، تماماً كما يمكن ذلك بوضوح مع الحساسية الموسيقية.

وكان لدى الأثريين الإنجليز الذين ذكرهم ويلي استيعاب لنصوصهم المصدر شبيه بما كان يتمتع به هو مع نصوصه المصدر، إلا أنهم "جميعاً" أنتجوا "لغة المترجمين الهجينة الأكثر بؤساً". والسبب الوحيد، فى رأيه، هو أنهم لم يكونوا قد "تلقوا تعليماً فى الترجمة"، أى لم يكتسبوا ما أسماه "عادة سماع الأصوات تتكلم".

وتجربة ويلي مثال توضيحي ممتاز على أهمية تدريب المرء لنفسه على دقائق الانتقال. فما هى "الأصوات" التى ينصح المترجمين بالإصغاء إليها؟ إنها

الطرق الطبيعية التي يتواصل بها المتحدثون الأصليون للغة الهدف مع بعضهم البعض. ورغم أن الأثريين لم يكونوا فقط متحدثين أصليين هم أنفسهم، بل "كتاباً ممتازين عند التعبير عن أفكارهم هم"، إلا أن عقولهم وقد تشابكت مع اللغة الألمانية في سياق إدراكها لرسائل النصوص الأصلية وقعت في شرك روح تلك اللغة. لقد سمعوا بالفعل أصواتاً تتكلم، لكنها كانت أصواتاً ألمانية، شوشرت على الجهود العقلية التي كانوا يقومون بها عندئذٍ للتعبير عن تلك الرسائل بلغتهم هم، الإنجليزية.

ومفتاح النجاح في "الانتقال"، الحركة الثالثة من مقاربة الاتساق الفني، هو التحرر من تدخل روح اللغة المصدر. لقد تغلغلنا في بيئة اللغة المصدر واكتسبنا الرسالة مشتغلين من الألف إلى الياء بتلك اللغة، ولكننا نحتاج الآن إلى نقل تلك الرسالة باللغة الهدف. ورغم أن تلك اللغة هي في معظم الحالات لغتنا الأم، فإن الأمر يتطلب بعض الجهد الواعي قبل أن ننفذ عن أنفسنا تدخل اللغة المصدر ونعود أدرجنا بالكامل إلى بيئة اللغة الهدف. هذا هو "تلقي التعليم" الذي يعنيه ويلي.

(مثال ٥. ١. ١)

(الأصل الألماني)

Kennst du das land...

تعرف أنت البلاد...

(الترجمة الإنجليزية)

Knowest thou the land...

تعرف أنت الأرض...

ضرب هذا المثل ليونسارد فورستر (Leonard Forster) (1985:4)، وهو أستاذ إنجليزي في الألمانية، في كتابه عن الترجمة، مشيراً إلى ترجمة شائعة لإحدى قصائد جوته. وكان قد وجد أن الترجمة قد حازت القبول بشكل عام وقت أن كان يكتب، كما لا تزال ربما كذلك، ووفقاً لبعض النقات في ذلك الحقل،^(٣٠) على الأقل في وقت مناقشتي للموضوع في منتدى عن الترجمة بجامعة قرچينيا في أوائل عقد ١٩٩٠. ويُقرأ البيت الإنجليزي رائقاً وشعرياً، بمنأى عن نوعية اللغة التي استهجنها ويلي باعتبارها لغة المترجمين الهجينة الأكثر بؤساً. ويبدو أنه لا غبار عليه، حيث كل شيء فيه شديد القرب من أصل جوته. لكن فورستر ينبه إلى أن كل شيء فيه خاطئ في الحقيقة.

وبينما "kennst: تعرف" هي الصيغة الطبيعية لفعل المخاطب بالنسبة للألمانية فإن "knowest: تعرف" قديمة مهجورة بالنسبة للإنجليزية. التقديم والتأخير في ترتيب الكلمات، وهو مستخدم في لغة الحديث اليومي وسليم نحويًا في الألمانية، يغدو متكلفًا في الإنجليزية. ومع أن "das Land" كلمة شائعة تدل بذاتها على "البلد" في الألمانية، فإن "the land" بهذا المعنى نادرة في الإنجليزية إلا كاسلوب بياني شعري.

كل هذه النقاط التي يثيرها فورستر هي مسائل خاصة بالشكل، وهو عامل معقد للغاية في الترجمة الأدبية. ويحاجج بيتر نيومارك (1981:64) بنبرة مؤكدة ضد أي إهمال للملامح الشكلية قبيل قوله بخصوص الولاء الموزع الذي ناقشناه في فصلنا الثاني: "على المترجم أن يكون غيورًا على شكل الأصل، الشكل الذي،

(٣٠) جيروم ماكجان Jerome McGann (أستاذ كرسى جون ستوارت بريان John Stewart Bryan) في الإنجليزية) وبنيامين بينيت Benjamin Bennett (أستاذ كرسى كنان Kenan في الألمانية)، جامعة قرچينيا.

بتصرف فى كلمات جومبرتش Gombrich (١٩٧٢)^(٣١)، 'يعدل ويهذب الفكر، وينطق به'؛ والذى إذا شوّه (وهو مشوّه جزئيا وهذه حتمية)، شوّه معه الفكرة". وعلى أى حال، فإن الشيء الجوهرى حقا ويستحق أن نغار منه ليس "شكل الأصل" فى حد ذاته، ولكن بالأحرى التأثير الذى يُحدثه ذلك الشكل على القارئ. ويحافظ مترجم قصيدة جوته على التزام شكلى صارم بالأصل، والنتيجة تعقيد مصطنع بدلا من البساطة الطبيعية لبيت جوته.

والانتقال غير ناجح لأن عقل المترجم واقع تحت سيطرة روح اللغة الألمانية على الرغم من كون الكلمات التى يكتبها إنجليزية. والاتساق الفنى للنص، والذى هو ألمانى فى الأصل فى حالتنا هذه، معطل بواسطة تلك الكلمات والأبنية الإنجليزية التى تبدو شبيهة بمصادرها الألمانية ولكن لا تسلك مسلكها لأنها الآن فى البيئة الإنجليزية. ويمكن أن يحافظ عليه فقط عندما يتحرر عقل المترجم من روح اللغة الألمانية ويهتدى إلى الأبنية والكلمات الإنجليزية التى، مع أنها قد لا تبدو شبيهة بمصادرها الألمانية، قادرة على أن تسلك مسلكها فى البيئة اللغوية الجديدة. ويمكن إنجاز هذا فقط بتلمس روح اللغة الإنجليزية. والحقيقة أن الإخفاق فى إجراء مواعمات شكلية، عندما تكون ضرورية، أى الالتزام المترمّت بالشكل الأصلى الذى لا يُحدث التأثير المرغوب على القراء الجدد، يمكن أن "يشوه الفكرة" بقدر ما تفعل مواعمة غير ملائمة.

وتبين الترجمات التى اقترحها فى المنتدى بجامعة فرجينيا متحدثون أصليون أكفاء بالإنجليزية، ممن يعرفون قصيدة جوته حق المعرفة ولكنهم أيضا حساسون لروح اللغة الإنجليزية، أى مواعمات بسيطة حقا يمكنها أن تساعد فى إنتاج التأثير المطلوب:

(Newmark bibliography) E. H. Gombrich, *Symbolic Images*. London: Phaidon, (٣١)

"Do you know the country..."

"هل تعرف البلد..." (البروفيسور بنيامين بينيت
(Benjamin Bennett)

"Do you know the place..."

"هل تعرف المكان..." (البروفيسور پول ر. جروس
(Professor Paul R. Gross)

(مثال ٥ . ١ . ٢)

……湘雲走來，笑道：“愛哥哥，林姐姐，你們天天一處玩，我好容易來了，也不理我理兒。”黛玉笑道：“偏是咬舌子愛說話，連個‘二’哥哥也叫不上來，只是‘愛’哥哥‘愛’哥哥的。回來趕圍棋兒，又該你鬧么‘愛’三了。……湘雲笑道：這一輩子我自然比不上你。我只保佑著明兒得一個咬舌兒林姐夫，時時刻刻你可聽‘愛’呀‘厄’的去！阿彌陀佛，那時才現在我眼裏呢！

說的寶玉一笑，湘雲忙回身跑了。

(الترجمة الإنجليزية)

They were interrupted by Hsiang-yun's arrival.

"Why, *Ai* Brother and Sister Lin!" She cried cheerfully. "You can be together every day, but

it's rarely I have a chance to visit you; yet you pay no attention to poor little me."

"The lisper loves to rattle away," said Tai-yu with a laugh. "Fancy saying *ai* instead of *erh*^(note) like that. I suppose, when we start dicing, you'll be shouting one, love, three, four, five..."

...

"Naturally I'll never come up to you in this lifetime. I just pray that you'll marry a husband who talks like me, so that you hear nothing but 'love' the whole day long. Amida Buddh! May I live to see that day!"

That set everyone laughing, and Hsiang-yun turned and ran out.

(Translators' Note: *Erh* means "two" or "second" and *ai* "love".)

(Yang and Yang trs. 1978:295-96)

قاطعهما وصول هسيانج-يون.

لماذا، يا آي أخي وأختي لن! صاحت بمرح. "تستطيعان أن تكونا معا كل يوم، ولكن نادرا ما تكون عندى فرصة لأزوركما؛ ومع ذلك لا تعيران التفاتا لى أنا الصغيرة المسكينة."

"المثأثة تحب أن تثرثر"، قالت تاي-يو بضحكة. "يا خبر
وهى تقول آى هكذا بدلا من إر (مسن). إننى أتخيل، عندما نبدأ
فى رمى الزهر، ستصرخين واحد، love، ثلاثة، أربعة،
خمسـة..."

...

"طبيعى ألا أليق بمقامك أبدا خلال هذه الحياة. لكننى فقط
أصلى من أجل أن تتزوجى زوجا يتكلم مثلى، فلا تسمعين
سوى 'حب' طوال اليوم. يا بوذا النورانى! هل لى أن أعيش
حتى أرى ذلك اليوم!"

أطلق ذلك ضحك الجميع، واستدارت هسيانج-يون وجرت إلى
الخارج.

(هامش المترجمين: Erh تعنى "اثنان" أو "ثان" ai "حب".)

هذا مشهد من الرواية الصينية الكلاسيكية 紅樓夢 (هونج لو منج Hong Lou Meng)، وبه سيدتان شابتان لطيفتان مشتبكتان فى مناقرة صغيرة. لقد درست هذه الحالة فى عجالة بمقال لى (Jin 1989:166-8) من زاوية أخرى، غير أن ما هو لافت للنظر حقا فى هذه القطعة المقتبسة هو بعض القصور فيما نؤكد عليه باعتباره القضية الأهم فى 'الانتقال'.

وتاي-يو Tai-yu (أو داىو Daiyu)، كما يتهجون الاسم الآن وفقا لنظام
پنين (Pinyin)، بطلة القصة، تغيط هسيانج-يون (أو زيأتجيون Xiangyun) معرّضة بالـ 咬舌子 [yao-she-zi] الذى بها. حرفيا، يعنى هذا التعبير الصينى
المستخدم فى لغة الحديث "عض المرء لسانه". ولا تتطوى الصيغة الفعلية للكلام
على أى "عض" للسان، غير أن هذا هو النطق اللهجى فى منطقة نانجنج Nanjing
لحرف متحرك وهو ما يعده الناطقون بالماندارينية [الصينية القياسية الحديثة] عيبا.

على أن المعاجم الثنائية تفسر هذا التعبير عادة بأنه "ثأثة"، وهذا بجلاء هو أساس المفردة "lisper: مثأثة" فى هذه الترجمة الإنجليزية.

وبما أن الثأثة هى طريقة نطق خاصة واضحة التعريف فى الإنجليزية تشمل الصوامت فقط، فمن الطبيعى أن ظهور هذه المفردة فى النص سيدعو قراء الإنجليزية إلى أن يتوقعوا ثأثة فعلية فى السياق. تلك هى البيئة اللغوية والثقافية التى يخوض فيها المترجمون عندما ينقلان الرسالة الصينية الأصلية إلى الإنجليزية. إلا أنه لا يبدو عليهم أنهم لاحظوا الموقف الجديد. إنهم يعيدون إنتاج الأصوات الصينية آى و إر" ويقدمون ملحوظة ليشرحوا معانى الكلمات الصينية التى قد تمثلها تلك الأصوات الصينية (مع ذلك حتى تلك الملاحظة تفشل فى أن تبين السبب الجذرى للخلط، أن الصوت آى فى لهجة هسيانج-يون يشير إلى "اثنين" أو "ثان"). إن قراء الإنجليزية لن يكونوا قادرين على فهم ما هى علاقة أصوات الكلام الصينية تلك بالتعبير الإنجليزي "lisp: يثأثي" الذى يرونه فى "lisper: مثأثة". ولن يأخذوا حتى تلك الأصوات على أن لها أى علاقة بمشكلة نطق لهجات. فالنص الذى يجدونه أمامهم، ليس به شاهد على ثأثة. لا فى كلام هسيانج-يون نفسها ولا فى إغاظة تاي-يو.

وزد على ذلك أن الفتاتين تتكلمان حاليا عن "الحب". ولا توجد بالطبع مشكلة نطق ينطوى عليها الأمر هنا. فما هو الأمر المضحك المقصود؟ وعادة توحى لفظة "love" فى العد بـ "صفر" لمتحدثى الإنجليزية الأصليين الذين يلعبون أو يشاهدون التنس، ولكن ماذا يمكنها أن تعنى فى تتابع الأرقام "one, love, three, four, five: واحد، love [أف؛ حب]، ثلاثة، أربعة، خمسة" هنا؟

وما المشكلة فى أن يكون لدينا زوج لا يتكلم عن "شئ غير 'الحب'" مع زوجته طول اليوم؟ الواقع أن هذا يدخلنا فى بعض التباين الثقافى بين الصينية والإنجليزية بالإضافة إلى الحاجز اللغوى. فقد اعتاد "الحب" أن يكون فى حكم العيب عند الصينيين المتحفظين حتى كسر الأدب المستورد وخصوصا الأفلام هذا

التابو فى القرن العشرين. والرواية الكلاسيكية هونج لو منح قصة حب عظيمة، تدور فيها العلاقة الرومانسية بين باو-يو Pao-yu وتاي-يو (وينطقان الآن فى أغلب الأحوال باويو Baoyu ودايو Daiyu) على مدار حبكة تدور داخل أسرة من طبقة الماندرين تُمَتَّ بصلة قرابة للإمبراطور، إلا أن العاشقين الشابين لا يهتمان أبداً حتى لبعضهما بكلمة "أحبك". فى الحقيقة، ربما كان هذا هو عين باطن الكلام فى عقل تاي-يو الذى دفعها إلى إغاطة الفتاة الأخرى عندما سمعت الصوت "آى" (الذى يُسمَع كالكلمة الصينية التى تقوم مقام "حب") بكل وضوح فى مخاطبة الفتاة الأخرى لـ باو-يو، الذى وقعت هى ذاتها فى غرامه تماماً. وربما كان هذا أيضاً هو ما حدا بالمترجمين إلى إضافة ملاحظتهم عن معنى "آى" ولكن لا النص ولا الملاحظة يعطيان فكرة عن التابو [المُحَرَّم] الذى لا يأتى له ذكر والمفروض على معنى الكلمة التى تقوم مقام "حب"، وهو التابو الذى يجعل من المضحك دون الحاجة إلى كلام أن نسمع زوجاً يتكلم عن "الحب" مع زوجته طوال اليوم. يا له من مستقبل مضحك لتتطلع إليه تاي-يو! وبالضبط لأن هسياتج - يون تعرف أن ما قالته استهزاء عابث جداً فهى تضطر إلى الجرى هرباً بمجرد أن تفوهت به. إلا أنه بالنسبة لآى زوجة ناطقة بالإنجليزية سيكون فى غاية الروعة أن يكون لديها زوج يبثها حبه بلا كلل: فما المضحك للغاية فى هذا حتى "يطلق ضحك الجميع"؟

وقد يُفترض أن مترجماً عنده اللغة الهدف هى لغته الأم سيجد نفسه بشكل طبيعى ينتج نصاً مفهوماً لقارئه. ليس الأمر كذلك، حسب آرثر ويلى، كما اقتبسنا منه أنفاً. وكان مترجماً المثال الذى بين أيدينا أيضاً متحدثين أصليين كفتين بالإنجليزية (على الأقل كان أحدهما كذلك والآخر ليس أقل كثيراً منه) ولكنهما مترجمين أدبيين شهيرين لديهما خبرة فى حقهما لم يملكها إلا القليلون، فهما يبلوان بلاء أحسن كثيراً من الأثريين الذين أشار إليهم ويلى. وتمضى لغتهما بسلاسة بالغة، بدون شبهة من "لغة المترجمين الهجينة الأكثر بؤساً" التى يشكو منها ويلى. وهنا تستعرض خبرتهما فى الترجمة قدراتها. إلا أن الصورة التى يقدمانها غير

رائقة وغريبة عند متحدث أصلى بالإنجليزية. ومن الجلى أنهما، فى نقلهما للرسالة إلى نص إنجليزى لقراءتهما بالإنجليزية، كانا لا يزالان مشغولين بالمفاهيم الصينية التى اكتسبها فى الحركات السابقة، أو بمفاهيم صينية مختلطة بمفاهيم إنجليزية. وفى هذه القطعة على الأقل، تشهد ممارستهما بصحة حكم ويلي.

تكمن المشكلة فى المقاربة. فمن المهم أن "تسمع أصواتا تتكلم"، كما عبّر ويلي، ولكن (وضع خطأ تحت "لكن"!) أى أصوات؟ فى المرحلتين الأوليين، 'التغلغل' و'الاكتساب'، على المرء أن ينغمس بكليته فى بيئة اللغة الأصل، متحررا من تدخل أصوات من لغته الأم، من أجل اكتساب الرسالة الأصلية كاملة غير منقوصة قدر الإمكان. ولكن وبعد أن يكتسب الرسالة ويدخل حركة 'الانتقال'، على المرء أن يعود بكليته إلى بيئة اللغة الهدف. ورغم أن هذه دائما هى البيئة المألوفة الخاصة بلغته الأم، هناك مخاطرة الاحتفاظ بأصوات اللغة الأصلية فى أذنه عالقة بالرسالة لأن المرء كان ينصت إليها بانتباه شديد. ومن أجل قول الرسالة بلغة وصور فى متناول القراء تماما باستخدام اللغة الهدف، الإنجليزية فى حالتنا هذه، على المرء أن يتحرر تماما من تدخل اللغة المصدر وينصت إلى أصوات تتكلم باللغة الهدف، الإنجليزية، فقط.

ورغم خبرتهما الواسعة، يفشل مترجما هذا المقطع فى أن يحررا نفسيهما من تدخل اللغة المصدر فى إنتاج رسالتهما النهائية. ونتيجة لذلك، فإن ما يراه قراء الإنجليزية هو مقطع بخليط متناثر غير مفهوم من المعلومات. هناك "مثأثة"، لكن ليس هناك شاهد على "ثأثة". هناك لعبة زهر، ولكن بشكل أو آخر تختلط بها نقاط تهديف التتس. يبدو أن هناك شيئا قليل كان مضحكا لدرجة أن "يُطلق ضحك الجميع" وعابت جدا على نحو جلى بحيث إن الفتاة التى قالتها اضطرت للجرى هربا، إلا أن نص أصوات الكلام لطيف الوقع تماما على الأسماع! بكلمة واحدة، دُمّر الاتساق الفنى للنص عن آخره فى البيئة الإنجليزية بفضل تدخل مفاهيم صينية لم تهضم.

ولا مناص من الاعتراف بأن التفاوتات الدقيقة والمعقدة التى ينطوى عليها هذا المقطع، وهى تفاوتات لغوية وثقافية فى آن واحد، تختفى وراء بساطة شفافة فى الظاهر. ومن المحتمل أن هذه البساطة الخادعة، التى يشترك فيها النصان المصدران لمثالينا فى هذا القسم، هى التى خدعت المترجمين، الذين فشلوا نتيجة لذلك فى أن يريا الحاجة إلى بعض المواءمات الإبداعية التى كان يمكن أن تجعل الرسالة فى متناول قراء اللغة الهدف.

٢. احترام الصور الأصلية

الخيال الإبداعى هو السمة المميزة لعمل فنى. وعلى نحو ما فهو أيضا أول ما يتلقى التقدير فى ترجمة أدبية. وربما كان ذلك مع الأسلوب المطبوع السببين الرئيسيين وراء نجاحات إدوارد فيتزجيرالد ولن شو وعزرا پاوند. على أنه كما حللنا فى الفصل الثالث كان بإمكان أولئك المترجمين المشهورين، فى رأى، أن ينتجوا ترجمات أعظم منها لو كانوا قد احترمو الخيال المبدع لمؤلفيهم أكثر. إن فن الترجمة الأدبية هو فن إحياء الخيال الإبداعى للمؤلف بلغة جديدة، أكثر منه أى شىء آخر.

وبمعنى جوهري فإن ما يجعل بين مقارنة الاتساق الفنى والمقاربات الأخرى بونا شاسعا هو احترام واضح للخيال الإبداعى فى الأصل. والحقيقة أن المترجم المقيد بالكلمة يثبت عينيه على أشجار الكلمات لكنه يفشل فى أن يرى بعين خياله غابة الصور، بينما يختار المترجم الساعى إلى الجزالة بعض الأشجار، تلك التى تروق لذائقته، ويصنع غابة جديدة تسره هو، سواء أكانت تماثل الأصلية أم لا. أما المترجم المتوجه إلى الرسالة فإنه يستوعب الغابة بكاملها بالنظر فى شكلها وكثافتها والطريقة التى تنمو بها كل شجرة من أشجارها والدور الذى تلعبه فى الكل، وبعد ذلك، على أساس من تمثّل تقمّصى وكامل للغابة الأصلية، يخلق فى التربة الجديدة غابة جديدة تماثل الأصلية تماثلا لصيقا قدر المستطاع. ولكى يتسنى

له أن يفعل ذلك، سوف يشتل المرء كل الأشجار التي يمكنها أن تتأقلم على التربة الجديدة ويستبدل بتلك التي لا يمكنها أشجاراً جديدة ليعوض عن الخسارة. ويؤدى كل من الشتل والتعويض بغرض منح حياة جديدة للغابة الأصلية غابة الصور الفنية فى المناخ الجديد.

إن الأمر يحتاج إلى خيال يقدر الخيال المبدع للمؤلف. كما يحتاج إلى عين ترى الكل وكذلك التفاصيل لترى الصور فى النص المصدر. هذا هو ما يجرى التأكيد عليه دوماً فى مقارنة الاتساق الفنى بينما يهمل فى المقاربتين المقيدة بالكلمة و'الحرّة'، واللّتين تشتركان فى نفس نزعة إهمال الصورة الإبداعية الأصلية، وإنّ من طرفى نقيض. ومن حيث المنهجية فإنهما كلتيهما عازلتان بطبيعتهما، أى أنهما تعاملان الكلمات على حدة، على دفعات. وهما تميلان إلى التّشبّث بالكلمات المنفردة، مخفقتين فى ربطها بالصورة الكلية بطريقة ذات معنى. ذاك هو السبب الرئيسى فى أن تلك المقاربات تضلل المترجمين (وقراءهم) عادة.

وفيما توضّح الأمثلة فى القسم السابق الانتقال غير الناجح الذى يعود إلى مواعيد لغوية أو فنية غير وافية، فإنه يمكن أن توجد حالات فشل فى الانتقال تسببها مواعيد مفرطة. ويحدث هذا عادة عندما يكون المترجم قد فشل، فى الحركة الثانية الخاصة بـ 'الاكتساب'، فى تخيل صورة الأصل بطريقة وافية ويحاول عندئذ سدّ ذلك العجز 'بطريقة إبداعية' فيقدم شيئاً فى محله، شيئاً يُحدّث فى الواقع إرباكاً فى الصورة الأصلية.

—...The husband was a captain or an officer.

—Ay, Skin-the-Goat amusingly added, he was
and a cottonball one.

This gratuitous contribution of a humorous
character occasioned a fair amount of laughter
among the *entourage*. ... (U 16.1356-9)

—...وكان زوجها نقيبا، أو ضابطا.

- آى، أضاف أبو فروة بشكل ينم عن الرضى. لقد كان،
بالإضافة إلى أنه شرابة خرج.

وقد تسبب إسهامه المجانى بطابعه الفكاهى فى إثارة كمية لا
بأس بها من الضحك بين بطانته. ... (طه ١١٥٩)

هذا شطر من مشهد فى "إيومايوس Eumaeus"، الحلقة ١٦ من
يوليسيز. يأخذ بلوم وستيفن قسطاً من الراحة فى منتصف الليل فيما يسمى
"استراحة الحوذى cabman's shelter"، وهو مشرب شاي لسائقى عربات الأجرة
ومن على شاكلتهم. وقد انعطفت المحادثة بين الزبائن الذين يقومون بتزجية وقتهم
فى الاستراحة إلى كابتن أوشاى Captain O'Shea، زوج كاثرين أوشاى
Katherine O'Shea عشيقة پارنل Parnell. ولأن تشارلز ستيوارت پارنل

Charles Stewart Parnell كان قائدا يتمتع بجماهيرية هائلة قبل سقوطه، الذي كان وثيق الصلة جدا بعلاقته الغرامية تلك، فإن هذا موضوع اهتمام عام. وتأتى الملاحظة الأولى من واحد من العاطلين المتسكعين الجالسين فى المشرب، مبنية على ما يشاع عن أوشاى. ويلتقط هذا، زاجًا فيه بنكتة، اسلخ-المعزة Skin-the-Goat، كنية صاحب المشرب، الذى من الواضح أنه يتمتع بنوع من التقدير فى أعين زبائنه. فى الترجمة التالية نجد تبديلات طبق الأصل تقريبا من ممارسة يتبناها بعض المترجمين لصالح القراءة السلسة فى النص النهائى.

...她丈夫是個上尉，總歸是個軍官。

“可不是嘛，”

“剥山羊皮”湊趣地補充了一句，“

他是，而且還是個裝腔作勢的。”

這樣一個滑稽人物冒到話題中來，四

下裏引起一片哄笑聲。

يبدو هذا على السطح سلسا وطلقا، بكل ما فيه فى الظاهر من معلومات ذات مغزى تحملها عبارات مألوفة حية. على أنه إذا لم تخدر القارئ تلك الطلاقة بل حاول أن يستوعب ما يقال، فإن ذلك القارئ سيكون فى حيرة من أمره. فالكلمات على نحو ما، رغم انسيابها فى عناقيد سائغة، ليس لها معنى كما فى نص جويس. ذلك أن المترجمين كانوا قد أجروا عدة تبديلات مادية، تشمل:

١. "Or: أو" فى السطر ١٣٥٦ تترجم إلى 總歸 [zong-gui]، والتي تعنى

"على أى نحو"، "فى أى حالة"، "فى نهاية الأمر"، إلخ. والسبب المحتمل

وراء التبديل: بما أن "captain: كابتن" كانت قد ترجمت إلى 上尉

[shang-wei—نقيب جيش]، والذى هو بالفعل ضابط، سيكون من غير

المنطقي ربط المفردتين بـ "أو". أن نقول "نقيب جيش أو ضابط" فكأنك تقول "قطة أو حيوان". وبالطبع فإن التفكير في هذا النوع من الهراء الجلى سيكون غير وارد. ولكان مترجم أكثر يقظة توقف عند هذه النقطة ليعيد التفكير في استيعابه للنص المصدر، وبالذات ما قد تدل عليه كلمة "captain: كابتن" كما يتناقلها الناس، وهو شيء غير ضابط جيش كما هو جلى. ولكن كسمة مميزة لمقاربة من هذا النوع، لم يشك المترجمون قط في استيعابهم الخاص. وبدلاً من ذلك، 'صححوا' النص الأصلي باستخدام تعبير ظنوا أنه سيكون له معنى. ونتيجة لذلك، 'صُححت' الجملة الأولى إلى هذا الكلام: "زوجها نقيب جيش. ضابط في نهاية الأمر".

٢. "a cottonball one: كرة قطنية" تترجم إلى 是個裝腔作勢的 是嗎？ لماذا؟ يبدو أن المترجمين لم يعجبهما التعبير الاستعاري "a cottonball one: كرة قطن [خرع]". والحقيقة أن واحداً منهما أعلن صراحة (في عدة جرائد، منها واحدة في هونغ كونج) أنه كانت لديه تحفظات على لعب چويس بالألفاظ. بالطبع، إذا نحنا تفضيلاتنا الشخصية، فاللغة المجازية تمثل دائماً تحدياً أمام مترجم ودائماً ما تحتاج إلى بعض المواءمة، وبالذات عندما يكون من الصعب إعادة عرض المجاز الأصلي في اللغة الهدف. ولكن هل هذا التبديل بعينه مبرر؟

لاستبدال مجاز بلغة غير مجازية، لا بد قبل كل شيء أن يستوضح المرء تماماً ما يقصد بالمجاز أن يعنيه في النص المصدر. ما الذى تشير إليه "a cottonball one: كرة قطنية" بالضبط؟ أو، لأن قوة استعارة تكمن في إيحائها، ما الأفكار التى يمكن أن يوحى بها هذا المجاز؟ من المحتمل أنه، لو قيلت بدون أى إحالة محددة،

كان يمكن لهذه العبارة أن تعنى "ضابطا بالاسم فقط". وبذلك المعنى، ربما أمكن النظر إلى "ضابط مغرور" على أنه إحياء على الحافة، وإن كان قد شطح حقاً. وعلى أى حال، بما أن مجرى الحديث كان عن علاقة پارنل مع زوجة الكابتين، فإن من الواضح أن استعارة الكرة القطنية لا يمكن إلا أن تلمح إلى السبب الذى من أجله لم يكن، الكابتين، قادرا على إبقاء زوجته مخلصه له. وربما صارت النقطة أوضح إذا نظرنا إلى حديث المتسكع كاملا، الذى اقتضيناه فى اقتباسنا الآنف من أجل التركيز على مبادئ الترجمة موضع البحث:

—Fine lump of a woman all the same, the *soi-disant* townclerk Henry Campbell remarked, and plenty of her. She loosened many a man's thighs. I seen her picture in a barber's. The husband was a captain or an officer. (U 16.1354-6)

- لقد كانت امرأة بحق على كل حال، قال العارف ببواطن الأمور هنرى كامبيل كاتب المحكمة، وكان لها وزنها بحق. لقد رأيت صورة لها فى دكان حلاق. وكان زوجها نقيبا، أو ضابطا. (طه ١١٥٩)

فى رد مباشر على هذا الوصف ذى الطابع الجنسى للزوجة، لا يمكن لمجاز كرة القطن بالإحالة إلى الزوج أن توحى بشيء غير عجزه (المشتبه فيه) عن الانتصاب. ولهذا يلاقى ذلك هوى خاصا له "طبيعة فكاوية" عند المستمعين، ومن الجلى أنهم رجال من النوع الأكثر اهتماما بالفضائح الجنسية والذين يستمتعون على الأخص بهذا النوع من الفكاهة، التى تكمن فى الصورة الناطقة التى تستدعيها لهم العبارة.

ولو كان من الضروري استبدال عبارة غير مجازية بالمجاز، لكان ينبغي أخذ فكرة العجز في الاعتبار فوق أى فكرة أخرى. ولكن لماذا يغدو ضرورياً؟ وهل هناك أى شيء في استعارة كرة القطن غريب على غير قراء الإنجليزية إلى درجة حجب صورتها وتضميناتها عن استيعابهم؟

٣. عبارة "This gratuitous contribution of a humorous character": هذا الإسهام ذو الطابع الفكاهي المجاني" تغيرت بشكل مفاجع. لقد صارت تأتي من موضوع "滑稽人物" (hua-ji-ren—滑稽人物)، وتعني "هذا الشخص الظريف الذي قفز إلى الموضوع" (wii، شخصية كوميدية أو مضحكة). وعلى خلاف التبديل الثاني الذي ناقشناه لتونا، لا يبدو أن هذا التبديل قد انطوى على أى جهد إبداعي متعمد. وربما انبثق عن سوء فهم بسيط لكلمة "character: طابع أو شخصية"، التي ظن المترجمون أنها تعني "شخص". لكن كيف يمكن أن تكون هناك مساهمة بشخص في هذا الموقف؟ واضح أنه كان ثمة خطأ. ومرة أخرى، عندما وجدوا أن الفكرة التي أسبغوا استيعابها تتنافر مع بقية الجملة، لم يسمحوا لها بأن تلقى أى شك على استيعابهم هم. وبصورة نمطية لووا بنية الجملة واخترعوا "وقائع" لتكييفها. و"واقع" أن "شخصاً قفز" كان هو الاختراع. وأسقطت فكرة "المجانية" في النص المصدر ببساطة لأنها لم تتماش مع ذلك "الواقع".

٤. عبارة "among the entourage": بين البطانة" تستبدل بالعبارة الهلامية والأكثر تعميماً [si-xia-li] 四下裏، وهي تعبير في الحديث اليومي يعنى "من كل ناحية". إنه من جديد قتل لعصفورين بحجر. أولاً، حذف الكلمة الفرنسية يزيل ملمحاً مهماً خاصاً بالأسلوب الصحفي الذي يميز هذه

الحلقة.^(٣٢) ثانياً، يَحْرِمُ الراوى، وهو فى واقع الأمر بلوم نفسه، من موقعه المتميز الذى يطل منه كمراقب مستقل، والذى ينظر منه إلى الزبائن كجماعة خاضعة أو متزلفة لـ اسلخ-المعزة. وتقدم العبارة بكاملها 四下裏引起一片哄笑聲 [كانت مناسبة لانفجار ضحك من كل ناحية] مشهد قهقهة بلا تحفظ، فى حين أن الأصلية "تسببت فى إثارة كمية لا بأس بها من الضحك بين بطانته" تقدم نظرة مراقب مستقل لجمهور منهك، يُستبعد منه المراقب نفسه بصورة واضحة للعيان.

والغرض الظاهر من كل هذه التبديلات هو حتماً الطلاقة والاستيعاب السهل. والألفاظ التى وصلوا إليها على هذا النحو سهلة القراءة حقاً، ولكن ماذابقى لكى يفهمه القراء الصينيون؟ وبما أن النص الأصلى ليس أمامهم عادة، فلن يعرفوا أن اسلخ-المعزة قد قفع نكتة بها تلميح جنسى: سيعرفون فقط أنه قد دعا الزوج ضابطاً مغروراً. ليس هناك ما يضحك فى ذلك. وفجأة يجدون على نحو ما أن "هذا الشخص الظريف" (أهو الضابط أم ربما اسلخ - المعزة نفسه؟ - ولأى سبب يجب اعتباره "ظريفاً؟") قد قفز إلى الموضوع. ومع أنه لا أحد يمكن أن يخبرنا كيف أمكن لهذا "القفز" أن يقع، فإنه على نحو ما ينفجر الجميع فى الضحك، بما فيهم بلوم الذى فقد على نحو ما موقفه كمراقب هادئ، الذى لازمه على طول الخط، وانضم إلى القهقهة العامة.

أما التأثير الحقيقى للتبديلات فإنه التدمير الكلى للصورة التى يبدعها جويس. لقد ذهبت فكاهة اسلخ - المعزة. وذهب التلميح إلى العجز الجنسى للضابط. وذهب جو اللامبالاة الناعسة لجانب من الجمهور. وذهبت عين بلوم المراقبة البقطة التى تنظر إلى أولئك العاطلين المتسكعين كبطانة لصاحب الاستراحة. وحتى عقل

(٣٢) انظر الفصل الثامن لمعالجة أكثر تفصيلاً لكلمات اللغة الثالثة فى النص.

الرجال يذهب في مهب الريح، وإلا فكيف بهم ينفجرون ضاحكين على ملاحظة ليست مضحكة بالمرّة؟

من المؤكد أنه ما كان لمترجم أن يفعل هذا عمدا. وتكمن المشكلة في المقاربة التي يتبناها المرء. وعندما يثبت المرء انتباهه عادة على الكلمات المنفردة ويتجاهل صورة الكل، فإن النتيجة الحتمية هي تشويه المشهد.

على أنه مع مقاربة الاتساق الفني تكون الصورة التي يبدعها المؤلف دائما في بؤرة انتباه المترجم، إذ إن الصورة الفنية هي عين الوسيلة التي يحمل بها الفنان رسالته. وللتمتع برؤية واضحة لتلك الصورة، فإن من الضروري بطبيعة الحال استيعاب كل عناصر النص المصدر بما فيه الكفاية. وعندما تكون للمرء تلك الرؤية الواضحة المبنية على الاستيعاب الوافي للنص، يمكن في معظم الحالات تنفيذ النقل بين-اللغوي للصور على نحو طبيعي تماما. ويمكن في كثير من الأحيان أن يتم ذلك بترجمة حرفية إلى هذا الحد أو ذاك، أي ببعض مواءمات معجمية ونحوية ولكن ليس دلالية، كما في هذه الحالة:

— — 男人是一名船長或是軍官。

—— 不錯，剝羊皮逗樂說，是的，而且是棉花球做的。

這一點無償貢獻的幽默，在他的 *entourage* (هامش)

中引起了一陣不小的笑聲。...

(هامش) 法文：隨身人員。

(Jin tr 1996a:1194; 1996b:882; 2001a:892-3)

إن مقاربة الاتساق الفني ومبدأ التأثير المكافئ لا يستبعدان الترجمة الحرفية مطلقا. وفي المجلد، ما من ترجمة حرة تضارع الترجمة الحرفية متى كان وقع الترجمة الحرفية جيدا على العقل. وفي أغلب الأحيان يكون المجاز الأصلي خير

ما ينقل نكهة النص. ومن بين كل الأشياء التى ناء المترجمون الآخرون بمشاق
تبديلها فى هذا المقطع فإن الشيء الوحيد الذى قد يتعرض بشكل عادى لذلك النوع
من المعاملة هو استعارة كرة القطن. ولكن ليس بملاحظة مباشرة مثل
裝腔作勢 [مغرور]. فما الذى أضحك "البطانة" عندما سمعوا الملاحظة؟ وهل
كانوا سيضحكون لو كانوا سمعوا عبارة خارج الموضوع تقريبا مثل "مغرور"؟
ربما لا. كانت صورة رجل كرة قطن [خرع] هى المضحكة.

ولعل من الممكن أن يستبدل بهذا المجاز استعارة شبيهة مألوفة للقراء
الصينيين، مثل 銀樣蠟槍頭 [رأس حربة من الشمع ذو لمعة فضية] أو 面捏的
[طرى كالعجين]، غير أن هاتين الاستعارتين كانتا ستأتیان باستدعاءات أخرى
وتفقدان أيضا بعضا من الأصالة. ومهما يكن من أمر فإنه ليس هناك معنى لـ
'إعادة الإبداع' عندما تعبّر الصورة الأصلية حية وجيدة إلى اللغة الجديدة.

ويكون الموقف أصعب عندما لا يكون المعنى شفافا إلى هذا الحد، كما فى
الحالة التالية:

(مثال ٥ . ٢ . ٢)

A creak and a dark whirr in the air high up. The
bells of George's church. They tolled the hour:
loud dark iron.

Heigho! Heigho!

Heigho! Heigho!

Heigho! Heigho!

Quarter to. There again: the overtone following through the air. A third. Poor Dignam! (U 4.544-51)

صليل، ورنين داكن فى الهواء عاليا. أجراس كنيسة جورج.
تدق الساعة: حديد داكن صاخب.

هاى هو! هاى هو!

هاى هو! هاى هو!

هاى هو! هاى هو!

إلا ربع. ومرة أخرى: تلاحق النغمات بعضها فى الهواء.
ثالثتها. مسكين ديجنام. (طه ١١٥)

صرير وطنين أسود فى الهواء عاليا. أجراس كنيسة جورج.
دقت الساعة. حديد داكن مدو.

دين! دين!

دين! دين!

دين! دين!

إلا ربعا. مرة أخرى، تبتعتها النغمات ذات الذبذبات المتوافقة
عبر الهواء. الثالثة. مسكين دگنام! (نيزاى ١٤١)

كيف يمكن لأجراس كنيسة أن تدق دقات واحدتها "هايهو"؟ بالنظر إلى هذا
كما هو واضح على أنه شيء غير مفهوم، يستبدل بها بعض المترجمين ببساطة
الكلمات الصينية المعتادة التى تشير إلى رنين جرس. وهكذا:

叮噹！叮噹！

叮噹！叮噹！

叮噹！叮噹！

[دينج دانج! دينج دانج! دينج دانج! دينج دانج!]

[دينج دانج!]

هذه مشكلة من نوع لن يلحظه قارئ فى ترجمة. ليس ثمة تنافر غريب من قبيل "الشخص الظريف الذى قفز إلى الموضوع". النص سلس والأجراس ترن كما يفترض بالأجراس أن ترن: ما الذى يمكن أن يكون خطأ فى هذا؟ على أى حال، تكمن على وجه التحديد مشكلة فى واقع أنه ما من قارئ سيكتشف وجود مشكلة. لأن غرض چويس كما هو واضح أن يجعل القارئ يتوقف ويتعجب من الـ "هايهوات".

ويتصادف أن 叮噹 [دنج دانج] الصينية هى إحدى المفردات القليلة جدا المحاكية للأصوات التى لها نظائر مطابقة تقريبا (دون أن تكون مطابقة تماما) فى الإنجليزية، إلا فى إملائها. لماذا لم يكتب چويس نفسه "dingdong, dingdong...: دنج دونج، دنج دونج..." إذا كان يشير ببساطة إلى رنين الأجراس؟ ليس من عمل الفنان الجاد أن يدلى فى نصه بشيء وهو يعنى غيره، وبالتأكيد ليس من عمل المترجم الجاد أن 'يعيد إبداع' شيء لأنه لا يفهم ما يقصده المؤلف. بل من الضروري تماما فهم ما يعنيه المؤلف قبل أن يجرب المرء أى إعادة للإبداع.

وقبل كل شيء فإن أجراس كنيسة سانت جورج فى دبلن لا ترن "دنج دونج" على الإطلاق. إنها تصدر نغمة موسيقية مثل ساعة بج بن اللندنية. فلكل ربع ساعة تصدر نغمة مرة، وفى هذه المرة تمثل الأزواج الثلاثة من "الهايهوات" ثلاث نغمات، ولهذا يرد بلوم فى تيار وعيه بعبارة "إلا الربع". حتى الآن إذن ينطبق

النص على الواقع. ولكن بعد هذا، لماذا تمثل النغمات في النص بـ "الهائيات"،
التي لا يمكن مهما كان أن تكون النغمات نفسها؟

كان هذا سيظل لغزا مثل هوية منتوش^(٣٣) M'Intosh لو لم يوضحه
جويس بنفسه في جزء آخر من الرواية، وهو ما فعله بالضبط. هناك مقطع، بعد
ذلك بأكثر من خمسمائة صفحة في الفصل قبل الأخير "إيثاكا"، والذي يوصف فيه
افتراق بلوم وستيفن عند بوابة حديقة بلوم الخلفية في المقاطع التالية:

(مثال ٥ . ٢ . ٢ - ب)

What sound accompanied the union of their
tangent, the disunion of their (respectively)
centrifugal and centripetal hands?

The sound of the peal of the hour of the night by
the chime of the bells in the church of Saint
George.

What echoes of that sound were by both and
each heard?

By Stephen:

(٣٣) منتوش: الرجل ذو المعطف الماكنتوش وهو شخص غامض يظهر في جنازة دجنام ثم في عدة
حلقات أخرى في مواقف مختلفة، ويرى البعض أنه جيمس جويس نفسه وقد يكون أيضا شبح والد
بلوم أو السيد دفي Mr Duffy أرمل السيدة سينيكو Mrs Sinico في قصة "حالة مؤلمة A
Painful Case" لـ جويس ضمن مجموعة *أهل دبلن* *The Dubliners* أو مشعل الحرائق في نهاية
حلقة "ثيران". — المترجم.

Liliata rutilantium. Turma circumdet.

Iubilantium te virginum. Chorus excipiat.⁽³⁴⁾

By Bloom:

Heigho, heigho,

Heigho, heigho, (U 17.1224-34)

أى صوت صاحب اتحاد تماس يديهما وانفصالهما (على التوالى)، الجابذة والنابذة؟

صوت صلصلة دقات ساعة الليل من رنين الأجراس فى كنيسة سانت جورج.

أى أصداء لهذا الصوت سمع كل منهما وكلاهما؟

ستيفن:

Liliata rutilantium. Turma circumdet.

(٣٤) لاتينية:

*May the glittering throng of confessors, bright as
lilies, gather about you.*

May the glorious choir of virgins receive you.

فلتتجمع حولك ثلة المعترفين المتألئة، اللامعة كالزنايق.

فلتلتقاك جوقة العذراوات المجيدة.

هذه الترجمة الإنجليزية يمدنا بها جيفورد (Gifford 1988:19) فى شرح هامشه مقابل U 1.276-77، مع

التفسير الإضافى الذى مفاده، حسب كتاب صلوات القديس العلماني Layman's Missal

(Baltimore Md., 1962)، أن هذا شطر من صلوات من أجل المحتضر Prayers for the

.Dying

Lubilantium te virginum. Chorus excipiat.

بلوم:

های هو! های هو!

های هو! های هو! (طه ۱۲۵۲-۱۲۵۳)

"أى أصداء! إذن "هايهو، هايهو" ليست النعمة التى يسمعها بلوم، بل الاستجابة التى تستدعيها النعمة فى عقله، تماما كالنظم اللاتينى فى عقل ستيفن. لقد كان هذا النظم، وهو جزء من صلاة كاثوليكية للمحتضر، حاضرا فى عقل ستيفن لأن اتهام عمه مليجن له هو، ستيفن، بأنه كان قد قتل أمه إذ رفض أن يجثو عند فراش احتضارها، ذكره تذكيرا مؤلما بموت أمه. كذلك كان بلوم فى حداد لموت صديقه دجنام، رغم أن مصابه فى فقيدته لم يكن مؤلما كمصاب ستيفن. وقيمة "هايهو" فى هذه المقاطع أشبه بتهيدة، كما يعرفها قاموس أكسفورد/الإنجليزية، لكنها مبهمة وبعيدة بعض الشيء بسبب وضعها ككلمة مهجورة. ويتمشى ذلك جيدا ليس فقط مع المقطع الأول، الذى ينتهى بنداء "مسكين يا دجنام!" فى عقل بلوم، وإنما يشكل جزءا لا يتجزأ من موتيفة الموت التى تتردد عبر الرواية كلها.

ومن الجلى أن الترجمة 'الإبداعية' لـ "هايهو" بالمفردة الصينية 当当 [دنج دانج] تنتهك الواقع والخيال القصصى على السواء. ففي الواقع، كما قد شرحنا آنفا، لا ترن أجراس كنيسة سانت جورج "دنج دونج". ولكن الأخطر حتى للرواية هو أن هذه الترجمة 'الإبداعية' تدمر تيمة الأسى المشفق إزاء الموت التى ترمى "الهايهوات" إلى التقاطها. مرة أخرى، هذه ترجمة تبدو مقروءة وطبيعية للقراء ولكنها فى الواقع تضىء ارتباكا على تذوقهم للرواية. والحقيقة أن 'الترجمة الإبداعية' من هذا النوع هى فى جوهرها تخمين، تفسير بدون تغلغل.

ومن أجل إنتاج تأثير مشابه للأصل، من الضروري إيجاد ما ترمز إليه "هايهو" بالضبط عند متحدثي الإنجليزية الأصليين. وقد استشرت عدة أساتذة فى اللغة الإنجليزية هم متحدثون أصليون وقد درّسوا *يوليسيز* مرات عديدة، بخصوص معنى "هايهو" هنا، واتفقوا جميعا على أنها كانت مبهمة جدا، لأن "هايهو" نادرة الاستخدام فى الإنجليزية الحديثة. ولهذا جربت استخدام تمثيلات صينية للأصوات فى ترجمتى (Jin tr 1993:186; 1994:107; 2001a:110). ومن المؤكد أن تلك التمثيلات الصوتية مبهمة فى المعنى لقراء الصينية، ولكن "الهايهوات" الأصلية مبهمة كذلك عند قراء الإنجليزية. وقررت ألا أستخدم استعاضات محتملة كانت ستجعل المعنى الضمنى أوضح لأن ذلك سيكون استبدالاً لشيء يقطع الشك باليقين بعاطفة مبهمة، مغيرا بذلك جو النص أكثر من اللازم. ولكن بما أن قارنا بالصينية لن تكون لديه نفس الموارد التى ستكون لدى نظيره القارئ بالإنجليزية كى تصله لمحة ما عن الفحوى، فقد أوردتُ حاشية فى "إيثاكا"، الحلقة السابعة عشرة، مبنية على *قاموس أكسفورد*.

ويلزم خيال نشط للتغلغل فى الصورة الإبداعية للأصل وتخليها، ويلزم جهد إبداعى نشط جدا لنقلها إلى صورة جديدة مفهومة وممتعة للقراء الجدد. ولكن الغرض ليس إبداع شيء مختلف. وعلى الأخص فإنه ليس من حق مترجم قط أن يقدم لقرائه شيئا يمكنه بسهولة أن يبدعه مما يعرفه جيدا ليحل محل شيء لا يفهمه حقا فى الأصل، شيء له نسيج غنى من المعانى الدقيقة لا تضارعه طبخة مترجم. إن هذا النوع من 'الإبداعية' له اسم تجارى قديم العهد: التزوير.

٣. إعادة الإبداع التقمصية

إعادة الإبداع مشروعة وضرورية حين لا تستطيع الصورة فى النص الأصلى البقاء حية عند انتقال اللغة. وإذا كان المترجم يحتاج فى الحالات التى نوقشت آنفا إلى خيال حى ليدرك الصورة الأصلية إدراكا تاما ويعيد إنتاجها على

أتم وجهه، فهو يحتاج إليه الآن ليلعب دورا أكثر ابتكارا من أجل صورة جديدة قد تحمل أقرب رسالة ممكنة فى البيئة الجديدة.

(مثال ٥ . ٣ . ١)

“愛哥哥，林姐姐，你們天天一處玩
，我好容易來了，也不理我理兒。”

(الترجمة الإنجليزية ب)

"Couthin Bao, Couthin Lin: you can thee each other every day. It's not often I get a chanthe to come here; yet now I *have* come, you both ignore me!" (Hawkes tr 1973:412)

"ابن العم باو، بنت العم لن: تتطيعان أن تريا بعضكما كل يوم. وقليل ما أجد فرصة لآتى هنا؛ ومع ذلك وقد جئت الآن، أنتما الاثنان تتجاهلاننى!"

هذا جزء من المقطع المقتبس فى مثال ٥ . ١ . ٢، وهو أول كلام زياتجيون الذى يستفز دايو ويدفعها لإغاضتها تعريضا بـ "ثأثأها". وأنا لم أستشهد به للمقارنة عندئذ لأن هناك مسائل أخرى عديدة تتطوى عليها بقية هذه الترجمة، وهى مسائل يمكن أن توسع مناقشتنا إلى حد الإفراط. ولكن فى هذا الكلام على الأقل يضيف المترجم على النص بعض المواءمات الإبداعية حتى يقع على السمع كما يتحدث مثائى، مما يجعل المناقرة تبدو واقعية لقراء الإنجليزية. هذه مواءمات دلالية من حيث أن مسألة *إر/إى* الأصلية تنبذ وتستبدل بالثأثأة وهى الحالة الإنجليزية الخاصة. وقد اتخذ المترجم هذا القرار إدراكا منه بأن تلك المسألة لا يمكن أن

يدركها قراء الإنجليزية مهما حدث وأنه باستبدال شيء مفهوم لديهم بها فقد يوصل مشهد المناقرة ومعه رسم المؤلف لشخصيتي السيدتين الشابتين.

وبعد فهناك مواءمة أخرى تتطوى عليها هذه الترجمة، وهي معجمية ولكنها ليست مادية في الواقع، وهي تعتمد أيضا على إحساس المترجم المرهف ببيئة اللغة الهدف مميزا إياها عن بيئة المصدر. إنها تتمثل في ترجمته للمفردتين [ge-] 哥哥 الهدف مميزا إياها عن بيئة المصدر. إنها تتمثل في ترجمته للمفردتين [jie-jie] 姐姐 و [ge-] 哥哥 "ابن عم، ابنة عم". تترجم تلكما المفردتين في العادة بـ "الأخ الأكبر" و "الأخت الكبرى"، التي يتبناها المترجمون الآخرون بشكل أساسي. على أن المفردات التي تشير إلى العلاقات العائلية تتبع نظاما شديدة الاختلاف في الثقافات المتحدثة بالصينية والإنجليزية. فبينما "brothers: إخوة" و "sisters: أخوات" تشيران إلى علاقة الأخوة فقط بين الناس الذين يتحدثون الإنجليزية، فإن المفردتين الصينيتين 哥哥 [ge-ge] الأخ الأكبر و 姐姐 [jie-jie] الأخت الكبرى، تماما مثل النظيرين المصغرين 妹妹 [di-di] الأخ الأصغر و 弟弟 [di-di] الأخت الصغرى، تستخدمان في الثقافة الصينية بإبهام إلى هذا الحد أو ذاك في الإشارة لأبناء وبنات العمومة والخولة كما للإخوة والأخوات بالمثل. وحيث إن السيدتين الشابتين والشاب المشتركين في هذا المشهد كلهم أبناء عمومة بالفعل، تمنح مواءمة هذا المترجم قراء الإنجليزية إحساسا أفضل بالعلاقات بين الشخصيات من الترجمتين 'الأمينتين' 'أخ' و 'أخت'. وقد يتخذ هذا التمييز أهمية ما عند هذه النقطة، حيث إن ثمة علاقة رومانسية تتطور في الحكمة.

يقترّب ذلك جدا من حالات تخص مجازات جاهزة كانت قد بقيت طويلا جدا في اللغة لدرجة أن صورها لم تعد طازجة ولا تلعب دورا ذا بال في النص. والشئ المهم في الحقيقة يكمن في الأفكار التي تمثلها. والمثال التالي حالة افتراضية يستخدمها اللغوي كاتفورد (Catford 1965:25-26) في تأسيس نظريته الخاصة بالمستويات في التكافؤ الترجمي، وتلحق بها ترجمات صينية يقترحها لغوي آخر، يوان رن تشاو (Yuan Ren Chao 1976:155).

وقد تؤخذ الحالة باعتبارها حالة نموذجية حيث إن ترجمات اللغة المصدر والهدف على السواء هي عبارات جاهزة راسخة، مع أننا لا نستعير نظام المستويات عند كاتفورد.

(مثال ٥ . ٣ . ٢)

(الأصل الإنجليزي)

It's raining cats and dogs.

[إنها تمطر قططا وكلابا.]

(ترجمة فرنسية أ)

Il pleut des chats et des chiens.

[إنها تمطر قططا وكلابا.]

(ترجمة فرنسية ب)

Il pleut à verse.

[إنها تمطر بغزارة.]

(ترجمة صينية أ)

下貓下狗了

[xia mao xia gou le] — قَطَط و كلاب تتساقط

(ترجمة صينية ب)

下傾盤大雨了

[xia qing-Peng-da-yu le] — إنه هطول غزير

والترجماتان أ، وفيهما مجاز "القطط والكلاب" محمولاً إلى اللغات الجديدة بدون أى مواءمة، ربما خلقنا لدى قراء الفرنسية والصينية الانطباع بأنك كنت تتحدث عن عالم خرافي، وهذا شيء بعيد عما يصل إلى قارئ الإنجليزية من إنجليزية الأصل. وعلى العكس من هذا، تنتج الترجماتان ب، وفيهما مواءمة الصورة لتتحول إلى شيء هو، بالصيغة المجازية أو بدونها، مفهوم بلا جهد لقراء اللغة الهدف، تأثيراً قريباً للغاية من تأثير الأصل الإنجليزي على قرائه. والمواءمات التي يقتضيها الأمر دلالية بكل تأكيد: لقد أزيلت الحيوانات التي فى الأصل. إلا أنه ليس ثمة تحول فى الوقائع.

وهناك حالة مماثلة هي المجاز البسيط الموجود فى الجملة التالية، أيضاً من "إيومايوس Eumaeus"، الحلقة ١٦ من *يوليسيز*:

(مثال ٥ . ٣ . ٣)

...A great opportunity there certainly was for push and enterprise to meet the travelling needs of the public at large, the average man, i.e. Brown, Robinson and Co. (U 16.536)

...كان هناك فرصة حقيقية للمهارة والمغامرة تشبع حاجة الناس بوجه عام للتنقل، أعنى الرجل العادى، براون روبنسون وشركائهم. (طه ١١١٧)

إنه بلوم يتأمل فى الاحتياجات المتنامية عند عامة الناس للسفر. وللتأكيد على فكرة سواد الناس يجسدها بالتعبير الكنائى "Brown, Robinson and Co.":

براون وروبينسون وشركاهما". غير أن هذه الصورة الذهنية مشوهة تماما في الترجمة التالية، حيث حاول المترجمون أن يحملوا ذلك الاصطلاح إلى الصينية دون أى موازنة دلالية:

爲了滿足一般庶民大眾旅行的需要，
這裏確實給布朗—魯賓遜公司等提供了一個積極開展事業的大好機會。

[من أجل سد احتياجات السفر عند جمهور الناس، كانت
بالتأكيد فرصة عظيمة لمؤسسة براون-روبينسون وغيرها
للتوسع المحموم في أعمالها]

عبارة "Brown, Robinson and Co.": براون وروبينسون وشركاهما" تترجم 'بأمانة' 布朗—魯賓遜公司 [مؤسسة براون-روبينسون]، حيث المفردة الأخيرة 公司 [gong-si] تعنى "شركة" أو "مؤسسة"، ولكن بالتالى تصبح الجملة كلها فوضى غير منطقية. كيف أمكن لهذا أن يحدث؟ لا يبدو حتى إنها المقاربة المقيدة للكلمة، لأن من الجلى أن شيئا ما يلغى أى اعتبار يتعاطى مع الأجزاء المكونة للنص المصدر. ففى عرضهم "Brown, Robinson and Co.": براون وروبينسون وشركاهما" كشركة حقيقية، كان على المترجمين انتهاك أى شيء يسهم فى معنى وصورة النص الأصلية.

١. كان عليهم أن يتجاهلوا تماما المفردة المعجمية "i.e.": أى، أعنى". ولأنه لم يكن من الممكن العبث بهذه المفردة الصغيرة التى ليس لها معنيان، فقد ألقوا بها بعيدا وفسخوا الاتحاد النحوى الوثيق بين العبارة التى تحتوى على اسم الشركة والعبارة السابقة "the average man: الرجل العادى".

٢. كان عليهم المضي ضد الحس السليم في ذكرهم لهذه 'الشركة' كما لو كانت معروفة للجميع، رغم عدم ظهور أى 'براون وروبينسون وشركاهما' فى أى موضع من الرواية أو فى خلفيتها.

٣. من أجل التخفيف من الظهور المفاجئ لهذه الشركة التى لا وجود لها، أدخلوا عنصرا آخر جاء جديدا تماما [deng—'إلخ' أو 'وغيرها'] لخلق الانطباع بأنه كانت ثمة شركات عديدة كهذه موجودة.

ما الذى أمكن أن يكون بهذه القوة البالغة بحيث يلغى كل تلك العوامل المعجمية والنحوية والدالية؟

من الجلى أن المقاربة على دفعات هى التى أفضت بالمترجمين إلى تثبيت انتباههم على تعبير "Brown, Robinson and Co.: براون وروبينسون وشركاهما". ولابد أن الغلطة الأولى كانت سوء فهم طفيفا لا أكثر أو، بالأحرى، قليلا من الافتقار إلى الخيال أدى بهم إلى الظن أن تلك العبارة اسم مؤسسة فعلية. لقد كان من الممكن تصحيح ذلك فورا لو أنهم حاولوا أن يتصوروا بعين الخيال المشهد ككل (التغلغل والاكنتساب)، مادام ذلك الفهم قد تنافر بوضوح مع كل شيء آخر فى بقية الجملة. إنها فى نهاية المطاف جملة بسيطة جدا، ليس بها أى من التعقيدات الجويسية سيئة الصيت التى قد تكون دوخت عقول المترجمين. غير أن من الجلى أنهم لم يشغلوا أنفسهم قط بالصورة الكلية، بل قرروا أن كيانا فى أهمية اسم مؤسسة لابد أن يبقى على حالته الأصلية ويفترض أن يكون له الثقل الكافى ليلغى كل الاعتبارات الأخرى. ولهذا أعادوا 'إبداعيا' فرز الجملة كلها ليكيفوها.

يستوعب منظور الرؤية الكلية الذى تستخدمه مقاربة الاتساق الفنى، على النقيض، كل العناصر المعجمية والنحوية والسياقية للنص المصدر ويرى بعين الخيال الصورة التى تسهم جميعا فى تشكيلها. وكجزء مكون لهذا الصورة، فإن عبارة "Brown, Robinson and Co.: براون وروبينسون وشركاهما" لا يمكن

إلا أن تكون لعبة لفظية فكاهية من جويس على لسان بلوم لتزويد فكرة "الرجل العادي" ببعض التفاصيل التي تجسدها. براون وروبينسون اسمان عائليان شائعان، تماماً كما أن "توم Tom وديك Dick وهاري Harry" أسماء أولى مسيحية شائعة، ومن ثم توحى بالناس على عمومهم، على غرار 張三、李四、王二麻子 [چانج الثالث Zhang the Third ولى الرابع Li the Fourth والمجدور وانج الثاني Wang the Pock-Marked second —وهى عبارة صينية شائعة تدل على السواد الأعظم من الناس]. وكلمة "company: شركاهما" مستخدمة بمعناها الصحيح معنى "companions: رفاقهما" ولكنها تكتب "Co.: كو"، وكأنها اسم مؤسسة، وهى تحدث الجو الفكاهي الخفيف الذى يتردد عبر هذه الحلقة.

ولإعادة إنتاج هذه الصورة بالصينية، هناك حاجة إلى بعض الجهد المعيد للإبداع من أجل اللعبة اللفظية فى "Brown, Robinson and Co.: براون وروبينسون وشركاهما". وترجمة "Co.: كو، شركاهما" الترجمة الحرفية 公司 [gong-si] غير ممكنة لأن هذا التعبير الصينى يشير بالتحديد إلى مؤسسة، دون ترك أى فسحة للإيحاء بفكرة "رفاقهم" —والحقيقة أنها، كانت ستقع فى نفس الفخ الذى وقعت فيه الترجمة المشار إليها آنفاً، حتى بدون إعادة فرزها التركيبية. والواقع أن تبنى عبارة صينية فحة مثل 張三、李四、王二麻子 [چانج الثالث ولى الرابع والمجدور وانج الثانى] قد تجعل اللقطة شفافة حقاً لقراء الصينية، ولكن ذلك سيجلب صدى غير متنسق مع بقية الكتاب، وهى قضية سنحقق فيها فى الفصل السابع ("ترجمة الأصدقاء"). والخيار الذى قد وقعت عليه هو عبارة تعنى "براون وروبينسون ومن على شاكلتهما". وكلمتا 之流 [zhi-liu —من على شاكلتهم] فيهما مسحة من نبرة إهانة، أرجو أن تعوض فقدان الإيحاء باسم شركة.

那裏頭肯定大有用武之地，只要有魄力有事業心
去滿足社會上一般的旅行需要，就是普通人的需
要，布朗、魯賓遜之流。(Jin tr1 996a:1157;
1996b:849; 2001a:860)

الجدير بالذكر أن هذه المواءمة الدلالية، مع أنها تقوم بإحلال مفردة لا شأن لها بالشركات محل اسم الشركة، تنجح في إبقاء صورة سواد الشرائح الدنيا من المجتمع بلا مساس. إنها في الحقيقة أضعف الإيمان كجهد معيد للإبداع، لكنها حتى بهذه الصورة تجعل من الممكن إيصال الرسالة في البيئة الصينية قريبة قدر المستطاع من الرسالة الأصلية في البيئة الإنجليزية. كما أن لمسة السخرية الخفيفة محفوظة، أيضا. (٣٥)

ومهما يكن من شيء فإنه حتى في الحالات التي يستدعي فيها الأمر جهودا إبداعية صغيرة أو لا يستدعي يكون على المرء أن يستخدم خياله الأدبي وعينه على الصورة في النص المصدر بينما يبقى متحررا من تدخله اللغوي. والحقيقة أن كل المواءمات المعجمية والتركيبية وحتى الدلالية إنما تتم بهدف إعادة إنتاج تلك الصورة بأمانة قدر المستطاع، فبدونها سيتلاشى الاتساق الفني للنص ببساطة في الهواء. إن الحرية التي يتمتع بها المرء في التعبير عن بعض الأفكار بعبارة مختلفة اختلافا واضحا عن تلك التي في النص الأصلي هي ذات معنى فقط عندما تُعين المرء على تحقيق تقريب أوثق مما سيكون ممكنا بطريقة أخرى.

٤. الخروج من طوايا النسيان في نهر ليثي

تلك الحرية ممتدة إلى أقصى مدى عندما يكون على المترجم حقا خلق شيء مادي لضمان بقاء الفن عبر انتقال اللغة. وهناك أوقات تكون فيها الرسالة منطوية

(٣٥) ببذه الرؤية التي غابت عن ترجمة طه يمكن إنتاج ترجمة عربية باستخدام كناية مشابهة في استخدامها لأسماء عربية تقليدية: 'زيد وعمرو ومن على شاكلتهما'، أو، لتجنب الصدى غير المتسق الذي تجليه أسماء عربية هنا، فإن لدينا اللفظ الذي يُستخدم أصلا كناية عن العلم العاقل أو عن أسماء الآدميين، 'فلان'، مع إضافة قرينه الصوتي، 'علان'، وهكذا: 'فلان وعلان ومن على شاكلتهما'، وهو حل توفره اللغة العربية وربما افتقد جن مثيله في الصينية، وقد نلجأ إلى حله أيضا باستعمال عبارة 'براون وروبسون ومن على شاكلتهما'. — المترجم.

على شيء يمكن أن يسحبها إلى قاع نهر ليثي Lethe وهى تعبر الحدود، إن جاز التعبير، إذا لم يُستبدل بذلك الشيء استبدالاً ملائماً. على أن الجهد المعيد للإبداع لا بد أن يكون على نحو يمنح الحياة حقاً لفن المؤلف فى البيئة الجديدة. وهناك مثال ناقشته فى مقال لى (Jin: 1992:278ff; 2001b:98ff) سوف يوضح هذه النقطة أفضل من غيره، على الأخص بسبب تطورات جديدة وقعت منذ ظهر ذلك المقال.

(مثال ٥. ٤. ١)

THE VOICE OF ALL THE DAMNED

Htengier Tnetopinmo Dog Drol eht rof,
Aiulella!

(*From on high the voice of Adonai calls.*)

ADONAI

Dooooooooooooog! (U 15.4707-11)

صوت جمع الهالكين

عيش لك يلع راداقالا هل إلا برلا كلم دق هناف، أيوا الله!

(ينادى صوت أدوناي من الأعلى)

أدوناي

بيبيبيبرررررر (طه ١٠٧١-١٠٧٢)

هذا شطر من القداس الأسود فى "سيرسى Circe"، الحلقة ١٥، مشهد يحدث فيه كل شيء كما فى القداس المعهود فى الكنيسة الكاثوليكية بالضبط ولكن مقلوباً. وأسوأ قلب، هو بالطبع، "God: رب" إذ تصير "Dog: كلب". ولست

بسيلى إلى تكرار المقارنات التى شرحتها فى المقال المذكور أنفا بين الترجمات التى تمت فى اللغات الأوروبية، بما فيها الفرنسية والألمانية والإسبانية والدانمركية والهولندية، فيما عدا اكتشافى أنه فى كل الترجمات بتلك اللغات الأوروبية المتاحة فى مكتبة بينكى للكتب النادرة Beinecke Rare-Book Library بجامعة ييل Yale عندما كنت أشتغل على مقالى هناك، كان المترجمون مقيدون باستخدام مقlobات الكلمات فى لغة كل منهم مقابل "God: رب". المهم، بما أن تلك المقlobات لا تلمح إلى إهانة فى لغة كل منهم مثل "dog: كلب" فى الإنجليزية، فإن أسوأ جزء من القلب فى النص المصدر، أى، التجديف بدعوة الرب "كلبا"، مفقود فى الانتقال.

ولأن ذلك التجديف هو ذروة القداس الأسود كله، فإن تلك الذروة لا يمكن الوصول إليها أبدا فى أعين قراء الترجمات بتلك اللغات. ويمكن القول إنها سقطت إلى قاع نهر النسيان عندما عبرت الرواية حدود اللغات.

وظنا منى أن لغتى الصينية الغربية كانت لها ميزة على تلك الأوروبية عندما ناقشت لأول مرة هذا المثال فى مؤتمر جويس بفيلا دلفيا فى ١٩٨٩، قلت (Jin 1992:280) إنه "يبدو أن الغريب كل الغرابة الذى لا يمكنه فى معظم الأحيان إلا أن يحسدهم على علاقتهم الحميمة قد سجل نقطة فقدتها أقرب الأقرباء". وكنت مخطئا، ذلك أن ما يلعب دورا حاسما فى الترجمة ليس نوع اللغة الهدف التى يستعملها المرء، ولكن المقاربة التى يتبناها. وبالمقارنة مع ما حدث فى تلك اللغات الأوروبية، ربما يكون الأمر حتى أسوأ فى الصينية. إذ إن اللفظة الكاثوليكية الصينية مقابل "الرب" هى 天主 [tian-zhu]. وبقلبها تصير 主天 [zhu-tian]، كما نجدتها فعلا الآن فى ترجمة صينية نشرت بعد سنوات عديدة من فصولى المختارة التى تضمنت ذلك المقطع. وتلك العبارة الصينية ليست خالية فقط من أى مسحة تجديف، بل تتضمن أيضا ثناء لا لبس فيه. فبينما المفردة العادية 天主 [tian-zhu] ترمز إلى "السيد السماوى" أو "الرب الذى فى السماء"، تذهب

الصيغة المقلوبة 主天 [zhu-tian] خطوة أبعد بدعوته "حاكم / رب / سيد السماوات!"

ومن أجل إبقاء تجديف القداس الأسود وهو الجانب الأهم في المقطع حيا، فإن بعض الجهد المعيد للإبداع ضروري. وقد لجأت إلى القدرة العظيمة على التورية التي تتمتع بها اللغة الصينية، الغنية للغاية بالمجانسات الصوتية، واستبدلت بـ "كلب" چويس "خنزير". الكلمة الصينية القائمة مقام "خنزير" هي 豬 [zhu]، مطابقة في الصوت (مع تفاوت نغمي) للكلمة القائمة مقام "رب" 主. إذن فترجمتى لهذا السطر التجديفي، في كل طبعتي منذ ١٩٨٧ إلى ١٩٩٦، هي:

豬豬豬豬豬天 (Jin tr 1987:183; 1996a:1118;
1996b:818)

[zhu zhu zhu zhu zhu tian]

[إسماء الخنزير الخنزير الخنزير الخنزير الخنزير]

ورغم أن الحيوان الآن حيوان مختلف جدا، فإنه يمثل نفس التتويج التجديفي للقداس الأسود. وكان هناك تطور آخر في طريقه إلى الوجود سيضفى على ترجمتى بعض التحسن، كما سيناقتش في خاتمة الكتاب، ولكن ذلك لن يغير من الصورة الرئيسية للخنزير.

٥. ظهور خط فاصل

الأنواع الثلاثة من الحالات التي نوقشت آنفا يمكن تلخيصها بإيجاز في ثلاثة أنواع:

١. ما من مواءمات دلالية مبررة. حالات مثل "a cotton-ball one: كرة قطن" في المثال ٥. ٢. ١ و "heigho: هايهو" في المثال ٥. ٢. ٢ حيث الصورة الإبداعية للنص الأصل يمكن أن - وأحيانا لا يمكن إلا أن - يعاد عرضها في اللغة الهدف بدون أى تبديل ذى شأن فى المادة. إن أى محاولة للإتيان بتغييرات لصالح ما يسمى بالسلسلة أو الحيوية فى الترجمة فى هذه الحالات ستكون ضارة بالاتساق الفنى للنص والرسالة التى ينطوى عليها.

٢. المواءمات الطفيفة مستحبة. تبدو اللغة المجازية مثل "Brown, Robinson & Co: براون وروبينسون وشركاهما" فى المثال ٥. ٣. ٣ متطلبة شيئا من المرونة فى النص النهائى، ولكن تلك فى الواقع مواءمة عادية لتحقيق التكافؤ الحقيقى بدلا من التطابق الخادع. هذا قريب جدا من تلك المواءمات الإجبارية تقريبا التى يتطلبها الأمر من أجل الدقة فى الوقائع، بما فيها المواءمات المعجمية مثل "ابن عم، بنت عم" بدلا من "أخ" و "أخت" فى المثال ٥. ٣. ١، ومواءمات دلالية مثل تلك التى يتطلبها الأمر من أجل تعبير "it's raining cats and dogs: إنها تمطر قططا وكلابا" فى المثال ٥. ٣. ٢.

٣. يستدعى الأمر تحويلا كبيرا. وتنطوى حالة مثل "الكلب/الخنزير" فى المثال ٥. ٤. ١ على تبديل ذى شأن، وبدونه فإن الصورة الجوهرية فى النص المصدر لا يمكن لها ببساطة أن تبقى فى النقل اللغوى. وهكذا يفعل استبدالنا بعبارة "the other world: العالم الآخر" عبارة 另外那個司 [القسم الآخر] فى المثال ٥. ٢. ١، واستبدالنا بجملة "POST 110 PILLS: أرسلوا بالبريد ١١٠ قرص" جملة 不住招貼 [التعليق لا ينتهى] فى المثال ٥. ٢. ٢.

لا أظن أن أحدا سيعترض على المبادئ الماثلة في في تناول النوعين الأول والثاني لأنهما قريبان جدا بحق من فكرة الولاء التقليدية. غير أن من الممكن أن تكون التبديلات التي ينطوى عليها النوع الثالث جذرية بحيث قد يريد البعض تسميته ترجمة حرة أو 'ترجمة-كتابة [ترجمة بتدخل] transwritng'، وهو تعبير استعملته أنا نفسى بخصوص ترجمة حرة بعينها في "ترجمة يوليسيز شرقا وغربا" (Jin 1992: 270; 2001b:77).

وصحيح، بقدر ما يتعلق الأمر بتقنية الترجمة، أن تلك الترجمة حرة جدا. والواقع أن التغيير الذى من هذا النوع يعتبر حتى أكثر جذرية بكثير من تبديل "الثأثة" الذى نوقش فى المثال ٥. ٣. ١، وهو ما وصفته فعلا باعتباره "تحويلا من أجل التأثير المكافئ" (Jin 1989:156) فى دورية *Babel*. غير أن هذا لا يزال مختلفا تماما عما أطلق عليه مسمى "الترجمة الحرة" كمقاربة، والى هى فى الحقيقة ما وصفته فى الفصل الأول تحت مسمى "الجماليات الخائئات".

ويكمن التمايز بين الحرية الإبداعية الخاصة بمقاربة الاتساق الفنى وتلك الخاصة بالترجمة الحرة التقليدية فى إخلاصها للأصل. فبينما المترجم الحر التقليدى يلقى بعيدا بأى شىء مهما كان لا يعجبه فى النص المصدر ويستبدل به أشياء دخيلة تؤثر على الرسالة أو حتى تشوهها، يبذل المترجم المتوجه للرسالة جهود الإبداعية لإنتاج رسالة أقرب للرسالة المصدر من أى مما قد تنتج ترجمة حرفية على الإطلاق. والمقصود بها منح حياة مستمرة فى البيئة الجديدة لخيال المؤلف الإبداعى الخاص به، الذى يمكن أن تقتله أية مقاربة أخرى. إن الخيال الإبداعى للمترجم، تماما كحرية فى استخدام معظم الوسائل اللغوية والفنية المتاحة الأكثر ملاءمة فى اللغة الهدف، يكون له معناه فقط عندما يساعد على إعادة عرض الرسالة بطريقة أقرب للرسالة المصدر مما سيكون ممكنا بدون التحويل، وليس بالقطع عندما ينتج شيئا ما منبت الصلة.

هل يتناقض الإبداع والأمانة عند التطبيق؟

أجل، يتناقضان عندما يحاول مترجم أن يخلق شيئاً فقط لمصلحة نص نهائى جذاب دون الاعتبار الواجب لرسالة الأصل. ولكن كلا، إنهما لا يتناقضان عندما يوظف مترجم خياله بغرض المحافظة على الاتساق الفنى للنص وإيصال الرسالة المصدر إلى أقرب ما يمكن، وفقط بهذا الغرض.

الفصل السادس

حبل الاتساق الفني

١. دعوى الإخلاص

ننتقل الآن إلى المشكلة الحاسمة مع دعوى أن الحرية الإبداعية التي يتمتع بها المترجم المتوجه للرسالة تتميز عن تلك الخاصة بـ 'المترجم الحر' التقليدي في إخلاصها المطلق للأصل. وهي حاسمة لأن الاختلاف البادى بين الرسالة النهائية ومصدرها يبدو أحيانا نافيا لفكرة التكافؤ بصورة كلية. وعند ذلك بالضبط يجد بعض النقاد أنه من الصعب تأييد مبدأ التأثير المتكافئ، الأساس النظرى للمقاربة المتوجهة للرسالة.

بيتر نيومارك، على سبيل المثال، الذى يعدّ مبدأ التأثير المتكافئ "مفهوما مهما فى الترجمة"، يدلى بالتصريح التالى الذى صيغ بعناية عن تحفظه. فهو يقول فى كتابه *كتاب دراسى للترجمة* (Newmark) *A Textbook of Translation* (1995:48): "التأثير المتكافئ: كما أفهمه هو النتيجة المستحبة، أكثر منه الهدف لأى ترجمة، واضعين نصب أعيننا أنه نتيجة غير متوقعة فى حالتين: (أ) ...؛ (ب) إذا كانت هناك فجوة ثقافية ملحوظة بين نص اللغة المصدر واللغة الهدف". وبعبارة أخرى، فإنه رغم أن 'التأثير المتكافئ' مستحب، فهو ليس هدفا واقعا فى الترجمة لأنه ستكون هناك اختلافات، على الأخص عندما تكون هناك فجوة ثقافية.

وتستحق هذه المقولة نظرة فاحصة لأنه يمكن رؤيتها كحجة نموذجية حسنة النية ضد مبدأ التأثير المتكافئ. ويتفق الجميع تقريبا على أن "التأثير المتكافئ" هو النتيجة المستحبة، ولكن الكثيرين يعتبرون أنها هدف غير واقعى، على الأخص

عندما تكون هناك 'فجوة ثقافية'. لماذا؟ لأن ثمة اختلافات جلية بين الرسالة المصدر والرسالة النهائية. وللإجابة على هذا الاعتراض المبني على حقائق، من الضروري النظر إلى المشكلة من زاويتين.

أولاً: كما شددنا منذ بداية دراستنا، فإن التكافؤ لا يعنى التطابق. وبما أن الترجمة تنطوي على رسالتين متكافئتين بشفرتين مختلفتين، فكل ما يمكن للمرء أن يهدف إليه هو ما اقتبسناه في الفصل الثاني من رومان ياكبسون وهو 'تكافؤ في الاختلاف'، وهو ما يعتبره "المشكلة الرئيسية والاهتمام المحوري للغويين". وتتمثل حقيقة جوهرية خاصة باللغة في واقع أنه ستكون هناك اختلافات دائماً بين الرسائل. وينبغي تمييز فكرة 'التكافؤ' عن التطابق. ووفقاً لـ جوليان هاوس (Juliane House 1997:25)، فإن "التكافؤ بالتالي، دائماً وبالضرورة نسبي، ولا شأن له بالتطابق".

ثانياً، ما الذي تهدف إليه عندما تعتبر أن 'التأثير المتكافئ' غير واقعي؟ من المستحيل ببساطة ألا يكون لديك هدف. وحتى عندما لا تتبع بوعي أى مقاربة بعينها، فإن فعل إنتاجك لترجمة سيكشف بالضرورة ما كنت تهدف إليه. لقد بحثنا كلا من 'الولاء' التقليدي المقيد بالكلمة ومقاربة 'الجمال الخائن'. وبيّن أحد أمثلتنا الأخيرة (مثال ٥.٣.٣) كيف أن 'ولاء' لا غبار عليه في الظاهر لترجمة اسم مؤسسة (Brown, Robinson & Co.) براون وروبينسون وشركاهما) باعتباره اسم مؤسسة 布朗-魯賓遜公司 [مؤسسة براون-روبينسون] قد أدى إلى نتائج مضحكة. وبيّن مثال آخر منها (مثال ٥.٢.١) كيف أن نزعة أن تهدف إلى 'السلاسة' (باستبدال مجاز "cottonball: كرة قطن" بالعبرة الجاهزة 'سهولة الفهم' 裝腔作勢 [مغرور]) قد دمرت رسالة المقطع كله.

وكأمر واقع، يحاول نيومارك نفسه، لكونه منظراً مدققاً بشدة ومترجماً حساساً، بكل ما بوسعه، أن يبلغ التأثير المتكافئ مع أنه لا يحدده باعتباره الهدف. وأعتقد أنك إذا درست نظرياته عن 'الترجمة الدلالية' و'الترجمة التواصلية'

بعناية، ستجد أنه يحاول حل مشكلة اختلاف المناهج باختلاف المواقف، وهى بالضبط المقاربة التى يمكن أن تصل إلى أقصى تقريب ممكن للتأثيرات.

٢. مقارنات ومواعمات

لا يتطلب هدف التأثير المتكافئ مناهج مختلفة للمواقف المختلفة. لكن مهما كان المنهج الذى تتبناه، فإنه ينطوى دائما على مقارنة ترجمات محتملة، والإقرار الواعى بهذا الهدف هو ما يجعل المقارنة ذات معنى. ولعلنا نحصل على صورة أوضح عن طريق فحص آلية عمل هذه العملية فى حالة الأنواع الثلاثة من الحالات التى أوجزناها قرب نهاية فصلنا الأخير.

حتى بالنسبة لحالات النوع الأول، حيث لا يبدو أن ثمة أى مدعاة لـ 'التحويل'، فالمسألة مسألة مقارنة واختبار. وقبل كل شيء فإن اتخاذ قرار ضد إجراء 'تحويلات' محتملة لابد أن ينطوى فى حد ذاته على مقارنات داخل عقل المترجم على الأقل.

وأحد الأمثلة على هذه الترجمة 'الحرفية' هو حالة الرسالة المطلسة على بطاقة بريدية: "U.p.: up"^(٣٦). هذه 'الرسالة'، المكونة من حرفين مجردين وكلمة صغيرة وحيدة، وهى أحد أكثر الأحاجى المحيرة فى *بوليسيز*، قمت بترجمتها أخيرا على أكثر مستويات 'الكلمة بالكلمة' صرامة: 卜 — : [bu yi: shang] (Jin tr 1993:363; 1994:236; 2001a:241). على الرغم من أن مراجعا نقديا قد أثنى عليها (Chuang 1995:762) فى فصلية *جيمس جويس كوراترلى* باعتبارها ترجمة 'مبتكرة ابتكارا أصيلا'، حيث إنه فى رأيه "تستطيع أصالة *چن* فى خبك أحجية صينية أن تضارع بشكل يبعث على الرضا التأثير اللعوب فى نص *جويس نفسه*"، ولقد أنجز *چن* التأثير الأقرب بتحويل اللعبة الألفبائية الإنجليزية

(٣٦) م. س. مس. (طه ٢٧٥ وغيرها). — المترجم.

بنجاح إلى لعبة جرة خط صينية"، ولا أظن أن شيئا يمكن أن يكون 'حرفيا' أكثر من ذلك. إنه ليس فقط كلمة مقابل كلمة، وإنما حتى عنصرا مقابل عنصر، إذ إن [shang] هي أكثر 'نظير' صيني مجمع عليه لكلمة "up: فوق"، بينما [bu] و [vi] هي أجزاءه المكونة تماما كما "U" و "p" هي الأجزاء المكونة لـ "up: فوق". لكنني لم أصل إلى قرارى ذلك إلا بعد أن خُضت مقارنات ومقارنات لترجمات عديدة، المحتملة منها فى عقلى والموجودة فى ترجمات سابقة فى لغات أخرى فى أن معا. ولن أدخل فى تفاصيل العملية هنا، وقد وصفتها فى مقال لى (Jin 1992:281 ff) والمنقح الآن ضمن كتابى *نبات النفل وعصا الطعام* (Jin 2001b:103 ff).

والواقع أنه، فى معظم الحالات التى تقوم فيها باستخدام المنهج الحرفى فى أبسط صورهِ بينما تتبع مقاربة الاتساق الفنى، تُجرى المواءمات المعجمية والنحوية على نحو متواصل دون وعى تقريبا. خذ المثال ٥. ٢. ١، الذى صنفناه كحالة لا تدعو إلى مواءمات دلالية. وإذا فحصنا ترجمتى فى مقارنة دقيقة مع الأصل، فإن عبارتى الصينية 幽默的貢獻無償這一點 [This bit of gratuitously contributed humour] هذه الشذرة الصغيرة من الفكاهة المساهم بها مجانا] تختلف نحويا ومعجميا على السواء عن "this gratuitous contribution of a humorous character: هذه المساهمة المجانية ذات الطابع الفكاهى". نحويا لأن المكوّن الرئيسى فى العبارة هو 幽默 [you-mo—فكاهة]، بينما ذلك الخاص بالأصل الإنجليزى هو "contribution: مساهمة". ومعجميا، فقد أسقطت ببساطة كلمة "character: طابع" (التي يترجمها المترجمان الآخران بشكل لافت للغاية إلى 人物 [renwu—شخصية]).

ويمكن لترجمة أكثر حرفية أن تكون 幽默性的貢獻無償這一點 [this gratuitous contribution of a humorous character: هذه المساهمة المجانية ذات الطابع الفكاهى] (افتراضية، حيث إنه ما من ترجمة كهذه قد

غرِضت)، بكل العناصر في أماكنها الصحيحة. ولكن عندما تؤخذ بيئة اللغة الهدف الواقعية في الاعتبار، فإن المكوّن الرئيسي في هذه الترجمة الصينية الأكثر حرّقية سيأتى، في رأيى، بدرجة من التجريد لا توجد في الأصل. وستكون إلى حد ما مجردة وملتفة فوق الحد بالنسبة للقارئ الصينى العادى. وإنما بتقييم ومقارنة نسيبين للتأثيرات الواقعية تم ترسيخ التكافؤ.

وقد تعتبر هذه حالة خلافية. وقد يفضل البعض الترجمة الأكثر حرّقية، وهى ليست على كل حال مستعصية على الفهم.

وحالة النوع الثانى أقل خلافية، حيث المثال الذى يتضمن اسم المؤسسة "Brown, Robinson & Co.: براون وروبينسون وشركاهما". فمن أجل تمرير فكرة 'عامّة الناس'، وهى جوهرية بالنسبة للرسالة، كان لا مناص من استبدال اسم المؤسسة المجازى. وبعبارة أخرى فإن المواءمة الدلالية التى يبدو أنها تخلق اختلافا فى الوقائع لم تتسبب فى أى تغيير فى المحتوى. لقد جاءت فى واقع الأمر بالرسالة النهائية أقرب كثيرا إلى الرسالة المصدر من حيث تأثيرها على قراء هذه وتلك.

وهذا النوع من المواءمة الدلالية قريب جدا من، وإن لم يكن هو بالضبط نفس، المواءمات الدلالية التى لا مفر منها بسبب التجزيئات الدلالية المختلفة فى اللغات المختلفة. إنها مرونة مطلوبة من أجل التمثيل التام لمعنى النص المصدر. وكلمة "yes: نعم" مثلا، لا ينبغى تمثيلها على نحو لا يتغير بـ 'المقابل' المعصوم من الخطأ فى الظاهر [是 (shi-de) —نعم]. وفى مقال صغير كتبته فى ١٩٨٧، معنونا "Yes 的苦恼與樂趣" ["Yes —عذاباتها ومباهجها"]، أوضحت أنه كان ثمة من الناحية العملية تنوع لا ينفد من طرق ترجمة هذه الكلمة الأبسط بين كلمات الإنجليزية. وحسب الموقف والشخص الناطق بها، تبين الأمثلة التالية (Jin 83-77; 1998b; 85-91; 1998a) فقط بعض الترجمات شديدة الاختلاف التى اقتبسناها من ترجمتى لـ *يوليسيز* التى كانت قيد العمل آنذاك:

(مثال ٦ . ٢ . ١)

(أ)

—What? Mr. Dedalus asked. That confirmed bloody hobbledehoy is it?

—Yes, Mr. Bloom said. They were both on the way to the boat and he tried to drown... (U 6.271-3)

- ماذا تقول؟ سأل مستر ديدالوس. هذا الصعلوك المراهق الأخرق؟

- نعم، قال مستر بلوم، كان هنا الاثنان في طريقهما إلى القارب حينما حاول أن يغرق... (طه ١٦٠)

- ماذا. تساءل المستر ديدالس. ذلك يثبت أن الشاب الخبيث اللعين، أنه؟

- نعم، قال المستر بلوم. كان كلاهما في طريقه إلى الزورق وحاول أن يُغرق... (نيلزي ٢٠٢)

—
什麼？代達勒斯先生問。是那個不可救藥的壞小子嗎？

—
就是他，布盧姆先生說。爺兒倆正要上船去，他倒想淹死……

(Jin tr 1987:46; 1993:236; 1994:142; 2001a:146)

(ب)

O, yes: a very great success. A wonderful man really. (U 10.25)

أى نعم: لقد أحرز نجاحا عظيما. رجل رائع حقا. (طه ٣٩٤)
一點兒也不錯，非常成功。確實是個了不起的人物。

(Jin tr 1987:89; 1993:498; 1994:337; 2001a:344)

(ج)

—Send it at once, will you? He said. It's for an invalid.

—Yes, sir. I will, sir. (U 10.322-3)

— أرسله تورا من فضلك، إنه للمريض، قال.

— نعم يا سيدى، سوف أفعل هذا يا سيدى. (طه ٤١٠)

— 馬上送去，行不行？他說。是給病人的。

— 行，先生。馬上就送，先生。

Jin tr 1987:105; 1993:516; 1994:349;)
(2001a:356)

(د)

—Just one moment.

—Yes, sir, Stephen said, turning back at the gate. (U 2.434-5)

- نعم يا سيدى، قال ستيفن وهو يعود أدراجه عند البوابة.
(طه ٥٩) (٣٧)

- دقيقة واحدة.

- نعم أيها السيد، قال ستيفن، دائرنا إلى الوراء عند البوابة.
(نيزاى ٦٧-٦٨)

—等一下。

—我等著，先生，斯蒂汾說著，在大門口轉回了身。

(Jin tr 1987:28; 1993:121; 1994:58; 2001a:60)

(٥)

—Come on, Simon.

—After you, Mr Bloom said.

Mr. Dedalus covered himself quickly and got in, saying:

—Yes, yes.

—Are we all here now? Martin Cunningham asked. Come along, Bloom. (U 6.4-8)

(٣٧) سقطت الجملة الحوارية الأولى هنا فى ترجمة طه. — المترجم.

- هيا يا سايمون.
- بعدك، تفضل أنت، قال مستر بلوم.
- اعتمر مستر ديدالوس بقبعته بسرعة وصعد وهو يقول:
- حاضر، حاضر.
- كلنا موجودون، هيه؟ تساعل مارتن كنجهام. هيا يا بلوم.
(طه ١٤٦)
- اصعد، يا سيمون.
- بعدك، قال المستر بلوم.
- غطى المستر ديدالوس نفسه بسرعة ودخل، قائلا:
- أى، أى.
- هل أننا جميعا هنا الآن؟ سأل مارتن كنجهام. هيا يا بلوم.
(نيزاى ١٩٣)

— 上來吧，塞門。

— 您先上，布盧姆先生說。

代達勒斯先生忙戴好帽子，一面上車一面說著：

— 上來了，上來了。

— 都齊了嗎？馬丁·坎甯安問。來吧，布盧姆。

(Jin tr 1987:30; 1993:221; 1994:131; 2001a:135)

(و)

—He doesn't see us, Mr. Power said. Yes, he does. How do you do? (U 6.194)

— إنه لا يرانا، قال مستر باور. الآن يرانا. كيف حالك. (طه)
(۱۵۶)

— إنه لا يرانا، قال المستر پور. نعم، إنه يرانا. كيف حالك؟
(نیازی ۱۹۹)

—
他沒有看見咱們，帕爾先生說。丕，看見了。您好？

(Jin tr 1987:45-6; 1993:236; 1994:138;
2001a:143)

(ز)

...and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (U 18.1605-9)

...وسألته بعيني أن يعاود سؤالي نعم فسألني أترضين نعم
لأقول نعم يا زهرتي الجبلية ووضعت أولا ذراعي حوله نعم

وضممته إلى لكى يستطيع الإحساس بصدري كله عطر نعم
 وكان قلبي يضرب كالمجنون ونعم قلت نعم سأرضى نعم.
 (طه ١٣٨٢)

於是我用眼神叫他再求一次真的於是他又問我願
 意不願意真的你就說願意吧我的山花我呢先伸出
 兩手樓住了他真的然後拉他俯下身來讓他的胸膛
 貼住我的乳房芳香撲鼻真的他的心在狂跳然後真
 的我才開口答應願意我願意真的 :

Jin tr 1987:197; 1996a:1416; 1996b:1060;)
 (2001a:1073

كل تلك التتويجات جاءت بطبيعة الحال عبر مقارنة التأثيرات التي تنتجها
 ترجمات محتملة عديدة لـ "yes: نعم"، بما فيها 'النظير' القياسي [shi-] 是的
 [de]، رغم أن ذلك المسمى نظيرا لا يقع عليه الاختيار في أى من المرات التي
 يجرى النظر فيها. ومن ناحية أخرى، فما من مواهمة من تلك المواهمات المعجمية
 تشكل أى تغيير مادي.

لا تنتمي كل المواهمات التي أجريت في هذه الحالات إلى النوع ٢. ومن
 الأربع عشرة "yes: نعم" التي نجدها هنا، يجوز أن الخمس الأولى يمكن أن
 تترجم، مع فقدان شيء من النبوة، بالنظير 'القياسي' [shi-de] 是的. وستتأثر
 جودة النص النهائي بشكل رئيسي من حيث حيوية اللغة والتشخيص. في الحالة أ،
 لو أجاب بلوم [shi-de] 是的—نعم] بدلا من [jiu-shi-ta] 就是他—هو ذاك،
 سيفقد اللفظة التي يبيدها بشكل واضح ليرضى الرجال الآخرين. وفي الحالة ب، لو
 كان على الأب كوني Father Conmee أن يقول 是的 بدلا من
 [yi-dianr-ye-bu-cuo] 一點兒也不錯—بالضبط]، فإن تأدبه مع زوجة عضو
 البرلمان سيتخذ طابع الجمود أو اللامبالاة. في الحالة ج، 是的 بدلا من

[xing— تم عمله، تم] التي تقال بجدية ونشاط قد تأتى بنغمة فتور لصوت عاملة المتجر الذى فيه الآن حماس فطن مع زبونها. وفى الحالة د، سيصبح رد ستيفن رسميا ولا يعود ينطوى على نفاد صبره ولهوه المكتومين، وفى الحالة هـ، سيفقد السيد ديدالوس سروره الواضح لكونه يُدعى للدخول أولا. وعلى أى حال، لن تكون الخسارة فى تلك الحالات كاملة مثل تلك التى أوقعتها ترجمة " Brown, Robinson & Co.: براون وروبينسون وشركاهما" باسم مألوف لمؤسسة بالصينية. ومن ثم يستحسن النظر إليها بالأحرى كحالات خلافية، نوعا ما من قبيل الترجمتين الممكنتين لـ "this gratuitous contribution of a humorous character: هذه المساهمة المجانية ذات الطابع الفكاهى" اللتين نوقشتا آنفا.

وليس الأمر كذلك مع الـ "yes"ات الأخرى. فالحالة السادسة (و) تتضمن العادة الصينية فى قول نعم أو لا ردا على قول. تعنى "نعم" عادة أن المقولة صحيحة، و"لا" العكس بالضبط. لا يعرض هذا لمشكلة فى الترجمة عندما يكون القول أو السؤال المستجاب له مثبتا. ولكن عندما يكون القول أو السؤال منفيًا، ستكون الترجمة مضللة أو على الأقل مربكة لو استخدمت النظائر "الدارجة". فقط قارن ترجمات الإجابات البسيطة التالية على سؤال منفي، وهى افتراضية فى هذه الحالة.

الإجابات على "Didn't he help you?: ألم يساعدك؟"

الإجابة الإنجليزية	Yes, he did. (أ) بلى، فعل.	No, he didn't. (ب) كلا، لم يفعل.
ترجمة صينية	不，他幫我的。	是的，他不幫。
ترجمة عكسية حرفية	No, he helped me. كلا، ساعدنى.	Yes, he did not. أجل، لم يفعل.

الترجمة الصينية الصحيحة للإجابة (أ) هى "不，他幫我的" [bu, ta-hang-wo-de]، التى تعنى حرفيا "كلا، ساعدنى". ومقابل الإجابة بالنفى (ب)،

فالإجابة الصحيحة هي 是的 · 他不幫 [shi-de, ta bu-bang]، والتي تعنى حرفيا "أجل، لم يفعل". طالما كان الأمر متعلقا بـ "yes: نعم" و "no: لا"، فمقابلهما الصينيان هما أضداد 'النظائر' المعتادة بالضبط.

إذن فـ "yes: نعم" المثبتة الواردة في كلام السيد پاور (كتصويب لقوله هو المنفى "He doesn't see us: إنه لا يرانا") يتعين ترجمتها بـ 不 [bu]، التى تعنى "لا"! هذه المواءمة المعجمية إجبارية رغم أنها لا تغير القيمة الدلالية للرسالة على الإطلاق.

وتطرح الـ "yes"-ات الكثيرة في حوار مولى الداخلى فى 'پنيلوپى'، الحلقة الثامنة عشرة، تحديا خاصا أمام المترجم. فاستعمال "yes: نعم" المتكرر عمدا من قبل چويس، باعتبارها ما أسماه 'الكلمة النسائية'، فى هذه الحلقة الأخيرة لرسم عقلية مولى، يتعارض مع الحاجة إلى المواءمة المعجمية فى الانتقال الذى أوضحناه عمليا باستفاضة آنفا. ليست هناك مفردة صينية واحدة، لا سيما 'النظير' الدارج 是的 [shi-de]، تستطيع فى ترجمة صينية للرواية أن تحل محل "yes: نعم" باتساق إلى هذا الحد أو ذاك مثل نظائرها فى اللغات الأوروبية من قبيل si, ja, oui إلخ فى الترجمات إلى هذه اللغات. وإذا كان على أن أسلم قيادى لـ چويس وأكرر مفردة صينية واحدة أكثر من ثمانين مرة فى الفصل حيث ترد "yes: نعم" فى الأصل، فإنى سأهدم بكل تأكيد النص النهائى بتعابير تبدو "طائشة" أو على الأقل حمقاء عند معظم قراء الصينية. ومطالبة چويس إيانا بتكرار توكيدى تدخل فى صراع لا هوادة فيه مع روح اللغة الصينية، التى تتطلب مرونة فى كثير من تلك المرات.

وبعد دراسة طويلة ومتأنية قررت أن عددا كبيرا من "yes"-ات مولى لا يخدم غرضا أكثر من نوع من الإثبات التوكيدى لإخلاص المتحدث. لا يكاد يوجد أى محتوى مهم آخر لتلك الـ "yes"-ات. ولهذا فإن من الممكن اختيار مفردة إثبات صينية يكون وقعها طبيعيا فى تلك المرات. لن يكون ثمة تكرارات بعدد

"yes" -ات چويس، ولكن سيكون هناك ما يكفى منها لإنتاج انطباع بلازمة اعتاد شخص ما أن يلوكلها فى فمه، كما تفعل 'الكلمة النسائية' حتما. وفى نفس الوقت فإننى أحتفظ بحريتى فى إجراء مواءمات معجمية ونحوية فى كل المرات التى لن تحتل ذلك 'النظير'، ضامنا على هذا النحو حيوية نص چويس فى ترجمتى وملبياً بالمثل مطالبته بتكرار 'الكلمة النسائية'.

والمفردة القابلة للتريد الخاصة بالإثبات التوكيدى التى اخترتها هى 真的 [zhen-de—حقا]، والتى يظهر أنها نوع من اللازمة عند بعض متحدثى الصينية. إنها الآن تتكرر عشرات المرات فى ترجمتى للحلقة الأخيرة، ومثل "yes: نعم" عند چويس، فهى تقف عند بدايتها ونهايتها، بشكل لافت للنظر ولكن طبيعى تماما. والمقطع الذى ضربنا به المثل (مثال ٦. ٢. ١-ج)، الذى يتصادف أنه مأخوذ من نهاية الرواية تماما، تبين كيف أن مفردتى 真的 [zhen-de—حقا] تقدم كلا من اللازمة الكلامية والإثبات القوى المطالب بهما من قبل چويس. وفى نفس الوقت، تمثل بعض الـyes-ات فى هذا المقطع حقا الاستجابة العادية للدلالة على الرغبة، من ناحية المجيب، فى فعل شىء. والواقع أنه يتصادف أن يكون هذا الشىء، فى هذا المقطع، هو المسألة الجادة الخاصة بقبول عرض زواج، والتى لا تقى بها لا 是的 [shi-de] ولا 真的 [zhen-de]. ولذلك فإن ترجمتى هى 願意 [yuan-]، وهى مفردة رسمية تعنى "سوف أفعل".

٣. التحويلات

والموقف جد مختلف، بالنسبة للحالات المندرجة تحت النوع ٣، عن أى من النوعين الآخرين. لقد رأينا من خلال مقارنة الترجمات المختلفة فى المثال ٥. ٤. ١، أن أى محاولة للحفاظ سواء على القلب البسيط لكلمة "God: رب" أو كينونة "Dog: كلب" ستلحق الضرر بالرسالة. ويصدق الشىء نفسه على "I don't like

Post 110: that other world: لا أحب ذلك العالم الآخر" في المثال ٢. ٥. ١ و "Pills: أرسلوا بالبريد ١١٠ قرص" في المثال ٢. ٥. ٢.

وللتأكيد على نسبة المثل الأعلى لـ 'التأثير المتكافئ'، استحدثت مصطلح 'أقصى تقريب في التأثير الكلي' (Jin 1992:283; 2001b:113) في مقالتي المذكور في الفصل السابق. وتعني "الكلي" أنه لا بد من أن تؤخذ في الاعتبار كل العوامل ذات الصلة التي ستلعب دورا في التأثير على القارئ، مثل الصورة، والجو، والسياق، وخصوصيات اللغة أو الثقافة، وبالمثل عامل الروح بالغ الأهمية. وإذا كانت هذه النسبية في الحكم على القيمة سهلة الإدراك نوعا عندما تكون مواعمة المترجم طفيفة كما في الأمثلة التي نوقشت في الفصل السابق، فإنها تصبح معقدة إلى حد كبير، كلما كانت حاسمة مع ذلك، في حالات التغييرات الجذرية بشكل واضح. ولأن هذه التغييرات عادة ما تشمل وقائع ينبغي حسب التقاليد المقبولة أن تظل دونما تغيير في الترجمة، فقد دعوتها 'تحويلات من أجل التأثير المتكافئ' (Jin 1989:156). ولكن حتى في تلك التحويلات، لا بد أن يكون هناك أيضا تكافؤ في التأثير يمكن البرهنة عليه بالمقارنة.

وطالما كان الأمر يتعلق بالحالة المحددة الخاصة بكلمة "كلب/خنزير" التي نوقشت في الفصل السابق، كان بمقدوري أن أعقد مقارنات فعلية لأنه تصادف أنني وجدت الترجمات إلى اللغات الأخرى أثناء زمالتى فى بينكى بجامعة ييل فى ١٩٨٩، بعد سنتين من نشر ترجمتى التي تحتوي على ذلك المقطع، بالإضافة إلى الترجمة الصينية الأخرى التي ظهرت في منتصف عقد ١٩٩٠. وكانت تلك حقا "مصادفة من السماء"، كما وصف ياوند بعض ترجماته الموفقة، لأننى فى الحقيقة عندما ترجمت ذلك المقتطف من "سيرسى" فى ١٩٨٦، لم يكن لدى أى ترجمات أخرى فى المتناول للمقارنة. وكل ما كان عندى ترجمات افتراضية فى عقلى أنا عندما كان على أن أختار.

وكحقيقة واقعة، كانت المقارنة الفعلية للترجمات القائمة باللغة النادرة في حالتى، لأنه كان على أن أبدأ مشروعى فى تجاهل تام لأى ترجمات أخرى لـ *بوليسيزر*. والمرات القليلة التى تمتعت فيها بميزة الاطلاع على ترجمات أخرى قبل اتخاذ قرارى الخاص، على ما أستطيع أن أتذكر، لم يتجاوز عددها اثنتين أو ثلاث من أشد الحالات التى واجهتها التباسا وإلغازا فى الجزء المتأخر من مشروع ترجمتى، مثل "U.p: up" المذكورة آنفا. ولكن توافر الترجمات الفعلية للمقارنة ربما لا يصل إلى أهمية مقارنة المترجم نفسه. والمترجمان اللذان أنتجا فى منتصف عقد ١٩٩٠ ذلك القلب من 天主 [tian-zhu]—الرب فى السماء إلى 主天 [zhu-tian]—رب السماوات، التى هى حتى أكثر ثناء من التعبير الصينى الذى يقابل "God: رب"، كانت لديهما ترجمتى 猪天 [zhu-tian]—سماء الخنزير أمام أعينهما. وأنا واثق من هذه الواقعة على الرغم من أنهما لم يذكرها قط.^(٣٨) ولكن من الواضح أنهما كانا يفكرون فقط فى القلب لوجه القلب وقررا أن ذلك كان أمينا بما يكفى، دون أن يفكرا لحظة فى المقصد الرئيسى للقطعة.

ولكل الأغراض العملية، فى نهاية المطاف، فإن المقارنة الذهنية لترجمات افتراضية هى ما يفعله المترجم، شريطة أن يتبنى المقارنة الصحيحة. وعندما يكون المرء قد وصل فى سياق هذه العملية إلى قرار مبدئى بأن نوعا ما من التحويل الإبداعى ضرورى، فإلى أين يلتفت المرء بحثا عن مصدر إلهامه؟ لقد وجدت أن المصدر الأمثل للإلهام من أجل عمل المترجم الإبداعى يكمن فى أعماق العمل الأصلى نفسه.

(٣٧) أخبرنى صديق مقرب منهما، عندما التقينا فى ١٩٩٦، أنهما كانا قد استعارا نسخته من كتابى المنشور فى هندرد فلاورز Hundred Flowers عام ١٩٨٧، عندما بدأ ترجمتهما، وأفرطا فى استخدامها بحيث إن الكتاب كان باليا تماما عندما أعاده إليه.

٤. من ضحك الراوى فى سرّه

هناك تنوع لا ينفد من الحيل التى قد يوظفها كاتب كبير ليحقق هدفه فى نصه. وهى تكون أحيانا مزحة، أو تورية، أو تلاعبا آخر بالألفاظ. لطيفة من لطائف الكلام، أو طريقة لماحة فى وصف شىء أو بث الروح فى مشهد. وتلك هى حقا الكتابة الأدبية من النوع الذى يمكن أن يتوقعه المرء من أى كاتب مجيد، ويمكن تقريبا لأى مترجم مجيد أن ينجح فى أن يستدركها فى النص النهائى، بحيث يستمتع القراء بالفكاهة ويلتقطوا الفكرة.

(مثال ٦. ٤. ١)

...Other chap telling him something with his mouth full. Sympathetic listener. Table talk. I munched hum un thu Unchester Bunk un Munchday. Ha? Did you, faith? (U 8.691-3)

...يحكى له الآخر عن شىء وفمه مملوء بالطعام. أذن صاغية. حديث الموائد. أنا بلعغته وهو قوم بونك مومشستر يومب الخمبيص. ها؟ مش ممكن، صحيح؟ (طه ٢٩٧)

هذان رجلان يتناولان غداءهما فى مطعم عندما يدلف بلوم ولكنه يتردد هل يأكل فيه أم لا. وهو يراقب واحدا منهما يتكلم وفمه ملآن. وعبارة "I munched hum: التهمته" تعنى بالطبع "I met him: قابلته" مشوئة مع وجود الطعام فى فم المتحدث. وبدون معاناة كبيرة ترجمتها أول مرة هكذا 欠了他 *qian-le ta* — استندنت منه، كنت مدينا له]. وبدا أن لذلك معنى كتشويه لعبارة 見了他 *jian-le ta* — رأيته] إذ تقال وفم المرء ملآن، لكن عندما قارنت تأثيرها بالأصل، كان وقعها بلا ريب ماسخا جدا، خاليا تماما من أى إحياء بأكل لحوم البشر المائل فى

"munched him": التهمته". وبعدُ فإن هذا الإيحاء ربما كان أبرز ملمح للأصل المشوّه، ومن شأن ترجمة تفتقد ذلك أن تضعف المقطع بشكل لا يستهان به، لأن الاستجابة التالية "Ha? Did you, faith?": ها؟ هل فعلت، بالذمة؟" ستبدو بلا مضمون أصلاً. ولن يكون هناك شيء يصدّم السامع وينتزع منه ذلك التعبير المتمثل في الدهول وعدم التصديق. ولهذا تخيرت مجانسا صوتياً آخر، مجانسا أقرب، في الحقيقة، وأنتجت هذا:

我青期一在恩奇乞銀行煎了他。是嗎？真的嗎？

(Jin tr 1993:386; 1994:254 with corruption; 2001a:260)

والآن فإن العبارة الصينية المشوّهة 煎了他 [jian-le ta] تعنى، حرفياً، "قلبيته". وأمل أن تكون هذه الترجمة المحسنة صادمة لقراء الصينية بما يكفي ليجدوا دهول السامع طبيعياً. ومن هنا فكاها المقطع كله.

(مثال ٢.٤.٦)

The pink edition extra sporting of the *Telegraph* tell a graphic lie lay, as luck would have it, beside his elbow... (U 16.1232-3)

شاعت محاسن الصدف أن تستقر الطبعة الوردية، الملحق الرياضي، لجريدة التلغراف، في كشف الكذب لا تخاف، بجوار مرفقه... (طه ١١٥٣)

وهذا مرة أخرى في استراحة الحوزية، حيث وقعت المحادثة التي تضمنت مزحة "كرة القطن" (مثال ١.٢.٥). تفتتح القطعة المقتبسة فقرة عن ملاحظة بلوم

نسخة من 'الطبعة الوردية' (الطبعة الأخيرة) من *إيثننج تلغراف* Evening Telegraph قريبة منه فوق المنضدة. والعبارة موضوع مناقشتنا هنا هي ما يلي اسم الجريدة: "tell a graphic lie: اكذب كذبة مصورة".

وتدل بنية العبارة بوضوح على طابعها الشاذ، أى أن هذه ليست وحدة نحوية طبيعية من الجملة. على أنه، ربما بسبب نزعة ناقشناها فى الفصل الثالث لدى بعض المترجمين، الذين ركزوا أنظارهم على الكلمات المفردة مجردة من الأبنية النحوية، جرى ترجمة عبارة "tell a graphic lie: اكذب كذبة مصورة" بعبارة صينية جاهزة، [huan-yan-lian-pian-de] 谎言連篇的: بصفحاتها المليئة بالكاذب، كوصفة نعتية لـ *التلغراف*. ولعل المقصود من عبارة 連篇 [lian-pian]: صفحات بعد صفحات أن تكون ترجمة 'إبداعية' لكلمة 'graphic: مصورة'؟ ولكنها تغدو اتهاماً غليظاً، يصف الصحيفة كواحدة "تحمل صفحات تلو صفحات من الأكاذيب". ومن الجلى أن المترجمين أنفسهم لم يكلفوا أنفسهم مجرد عناء استيعاب العبارة كلها، وناهيك بروح النص، مقصد النص.

وكما قلنا مرارا وتكرارا فى مجرى هذه المناقشات، تصرّ مقارنة الاتساق الفنى على استيعاب (اكتساب) تام لكل شئ يحمله النص المصدر قبل الشروع فى أى مواءمات معجمية أو نحوية أو دلالية. وما من جهد إبداعى يمكن أن يستحق الاسم بدون أساس متين يقوم على هذا الاستيعاب.

وما من استيعاب ممكن لنص بآى طول بدون تقدير ملائم (غريزى غالبا) لبنائه النحوى وبالمثل لكلماته. ولا تتسجم عبارة "tell a graphic lie: اكذب كذبة مصورة" فى البنية النحوية للجملة، فلكى تكون واصفة كان يتعين أن تكون "telling a graphic lie: التى تكذب كذبة مصورة" أو "to tell a graphic lie: أن تكذب كذبة مصورة". وكما ترد فى النص، فإن من الجلى أنها تمثل إدراجا له وظيفة ما تؤديها كحالة خاصة. ويشير كل من الشكل اللغوى للعبارة وسياقها (دون ذكر أى كذبة فى أى مكان منسوبة إلى الصحيفة المحددة المعنية) إلى وضعها

كنكته منقولة كما قيلت. ولا يمكن إلا أن تكون إحدى النكات المتداولة التي يطلقها أهل دبلن الهازلون مستغلين الأصوات: "Telegraph—tell a graphic lie!"

ولكى تحمل روح هذا النص المصدر وفكاهته، يتعين أن تمر عبارة "tell a graphic lie: اكذب كذبة مصورة" كلها بتحويل عنيف. وقد تستبقى القيمة الدلالية لعبارة "tell a lie: اكذب كذبة"، ولكن في نفس الوقت كان من الأفضل أن يجرى تمثيل تأثير الجناس الصوتي الذي تحدثه عبارة "to tell a graphic lie: اكذب كذبة مصورة" في الصينية أيضا بمجانس صوتي لاسم الصحيفة في الصينية، 電訊報 [dian-xun-bao]، بطبيعة الحال. وكان من الأفضل أن يبدو وقعها كنكته. وقد أردت بترجمتي لهذه العقدة أن تقي بتلك الأغراض:

《電訊報》沒點兒真心報 (Jin tr 1996a:1118;
1996b:877; 2001a:888)

[dian-xun bao, mei dianr zhen-xin bao—The
Telegraph, a paper with little sincerity at heart]

[التلغراف، جريدة قليل في قلبها الإخلاص]

عند ترجمته عكسيا إلى الإنجليزية، لن يبدو هذا دقيقا جدا: تبدو كلمة "graphic: مصورة" وقد تركت تماما. لكن التأثير الصوتي الذي تنتجه في جملة جويس يعاد إنتاجه في صينيتي، وتلك هي حقا وظيفتها الرئيسية. وعند قراءتها بالصينية، dian-xun bao, bao mei dianr zhen-xin، ستمثل العبارة مزيجا هازلا من الجد والمزاح، وفيها تأثير على القارئ الصيني قريب إلى حد بعيد من ذلك الذي في أصل جويس، فيما أمل. (٣٩)

(٣٩) اعتمد طه في إعادة إبداعه للعب اللفظي على السجع. إلا أن عبارة "كشف الكذب" تجعل المعنى المراد (إذا كان طه يريد أن الصحيفة متمكنة في الكذب ولا تخشى أن تخضع لاختبار كشف الكذب)

٥. من شخصيات الرواية

أحد أهم المصادر التي قد ينهل منها المترجم بحثًا عن الإلهام الذي يحتاج إليه من أجل الانتقال اللغوي الإبداعي هو عين الشخصيات التي خلقها المؤلف في العمل الأصلي. والمطرزة التالية من "إيثاكا"، التي ناقشت نكهتها الخاصة في ورقة بحثية صينية (Jin 1998a:188-90; 1998b:172-3)، جرى تحويل بعض 'وقائعها' بالكامل من أجل أن يتم عرضها في الصينية بنكهة تناسبها في السياق، لكن كل التغييرات أجريت بالتماشى مع تصوير جويس لشخصية بلوم:

(مثال ٥.٦ . ١)

Poets oft have sung in rhyme

Of music sweet their praise divine.

Let them hymn it nine times nine.

Dearer far than song or wine,

You are mine. The world is mine. (U

17.412-6)

بك تغنى الشعراء

وشدوا بأعذب الألحان

يلتبس = مع نقيضه وكان من أطلق النكتة يرى في الصحيفة كشفًا للكذب ومواجهته بلا خوف! هذا فضلًا عن أن جهاز كشف الكذب (polygraph أو lie detector) الذي تستدعيه العبارة لم يكن قد عُرف وقت وقوع أحداث الرواية في ١٩٠٤، وهو ما يصبح قفزًا على السياق الزمني (راجع الفصل الرابع، خصوصًا القسم ٣). —المترجم.

لك عشرات المرات بلا مرء
دعيني فأني بك سكران نشوان
يا درة الفؤاد ومرادى فى كل مكان (طه ١٢٠٨)

利用格律加韻腳
奧妙詩歌無盡了
波濤翻滾逐浪高
爾後唯有我詩好
得你就是獨佔鰲

(Jin tr 1996a:1239; 1996b:918; 2001a:930)

وعند ترجمتها عكسيا ترجمة حرفية إلى الإنجليزية، بدون أى من سماتها
النظمية الصينية، فهذا ما ستعنيه الأبيات الصينية:

In rhythmical verse with rhyme
Wonderful songs are sung without end
Like tidal waves rolling higher and higher
But mine will be the only song worth singing
For you are mine. I am the top of the world.

فى نظم إيقاعى له قافية

تُغَنَّى أغانٍ بديعة بلا نهاية
مثل أمواج المد التي تتقلب أعلى فأعلى
لكن أغنيتي أنا ستكون الوحيدة التي تستحق الغناء
لأنك لى. فأنا على قمة العالم.

لقد أجرى العديد من التغييرات فى الوقائع عند إنتاج هذه الترجمة الصينية.
وتشمل التبديلات الأكثر جذرية:

- (أ) تُرِكَت "Poets oft have sung: الشعراء دوما غنوا"؛
(ب) بُسِطَت "in rhyme: بقافية، مقفاة" لتصبح 利用格律加韻腳، أى تقريباً "فى شعر إيقاعى له قافية"؛
(ج) قُلِبَت "music sweet: عذب الموسيقى" و "praise divine: مدائحهم السماوية" إلى 奧妙詩歌، أى "أغانٍ بديعة"؛
(د) "nine times nine: تسع مرات تسعاً" حلت محلها 無盡了، "بلا نهاية"؛
(هـ) تُرِكَت "Let them hymn it: دعهم يترنموا بها"؛
(و) جِئ ببيت ثالث جديد تماماً وفيه استعارة أمواج المد؛
(ز) تُرِكَت المقارنة بالأغنية والخمر، وحل محلها إعلاء فخور من شأن "أغنيتي".

ما من واحد من هذه التبديلات سيكون قابلاً للدفاع عنه فى أى مقطع نثرى وصفى أو سردى، لكنها أجريت من أجل إنتاج مطرزة قد تترك انطباعاً جيداً لدى قراء الصينية تقريباً بنفس الطريقة التى تفعل بها مطرزة چويس ذلك لدى قراء الإنجليزية. وأرى أن الملامح المهمة لأصل چويس هى:

- (أ) شكل المطرزة، حيث تكون الحروف الأولى للأبيات اسم "Poldy: بولدى"؛
 (ب) كل الأبيات على قافية واحدة؛
 (ج) بوح المغنى بعاطفة لا مثيل لها نحو المخاطبة؛
 (د) افتخار المغنى الشديد بكونه فاز بالمخاطبة.

والملمحان الشكليان هما فى أهمية ملامح المحتوى لأنهما يجعلان الطابع المراهق للقصيدة أشد. وواقع أن بلوم عانى الأمرين ليكتب مثل هذه القصيدة المراهقة فى سن ٢٢، وبالأخص واقع أنه ما زال يفخر بها بما يكفى لعرضها الآن، فى سن ٣٨ الناضجة، على ستيفن الذى يحترم هو موهبته الأدبية، يمثل فى اعتقادى لمسة ناطقة من جويس فى تصويره لشخصية بطله. وإنما على أساس من هذا الفهم لفن جويس قمت بكل تلك التبديلات بحيث تتسنى إعادة إنتاج الملامح الشكلية المهمة والمحتويات الرئيسية بالمثل فى مطرزتى الصينية.

وبما أن هذه الملامح الشكلية هى الآن بالصينية، فى متناول متحدثى الصينية الأصليين فقط، فمن الصعب إلى حد ما تبرير التبديلات مترجمة ترجمة عكسية. والعلامات الأولى للأبيات الصينية الخمسة، على سبيل المثال، تُقرأ الآن 利奥波爾德 [li-ao-bo-er-de]، طبق الأصل تقريباً من 利奥波爾德 [li-ao-bo-er-de]، أى "ليوپولد"، وهى حقيقة غائبة تماماً فى الترجمة العكسية، وكذلك الحال مع الأبيات ذات القافية الواحدة. لكنها غنية عن البيان لقراء الصينية وتساعد على منح فن التشخيص عند جويس حياته الجديدة فى الصينية. ويصف ناقد صينى صعب الإرضاء أصلاً (Tseng 1997:152) هذه المطرزة الصينية بأنها "جوهرة متألثة فى الترجمة الأدبية".^(٤٠)

(٤٠) رغم إنتاج طه لأبيات تكون حروفها الأولى الكلمة المطلوبة، فإن أبياته ينقصها الوزن ولا تراعى تقاليد صناعة الشعر العربى أو ترجمة الشعر الإنجليزى وهو ما لا يعطى القارئ انطباعاً بجدية هذا=

وباعتبارها أمثلة لهذا النوع من الإبداع، أدرج أدناه ترجمات مختصرة لبعض حالات ناقشتها في *نبات النفل وعصاة الأكل*، وتدل الأرقام على الفصل والباب حيث ترد تفاصيل كل حالة.

(مثال ٦. ٥. ٢—قارن مع *نبات النفل* ٦. ٣)

...then tucked up in bed like those babies in the Aristocrats Masterpieces he brought me another time as if we hadnt enough of that in real life without some old Aristocrat or whatever his name is disgusting you more... (U 18.1238-40)

... ثم يتكور في السرير مثل تلك الأطفال في كتاب رائعة أرسطوقراط الذي أحضره لى ذات مرة أخرى وكأننا ليس لدينا ما يكفينا من ذلك فى واقع الحياة دون هذا الأرسطوقراط العجوز أو أيا كان اسمه يزيد من قرفك ... (طه ١٣٦٥)

。 。 。 。 然後就蜷起身子睡在床上好像他那回帶來的那本鴨梨士多德性〈傑作〉裏的那些嬰兒似的仿佛他嫌我們的真實生活裏頭見的還不夠多還要加上個老多德性還是少德性的弄出那些糟糕圖片來噁心人

(Jin tr 1996a:1401; 1996b:1045-6; 2001a:1058)

=الشعر أو مستواه، وهو أمر لا يتحراه طه فى ترجمته لعشرات الأبيات من الأغاني والأهازيج والأنشيد والقصائد فى الرواية، مع حرصه على المعنى العام والقافية. — المترجم.

تُظهر غلطة مولى، "Aristocrats Masterpieces: رائعة أرسطوقراط"، بدلا من العنوان الصحيح "رائعة أرسطو Aristotle's Masterpiece" قصورها التعليمي. ثم تكشف عبارة "some old Aristocrat or whatever his name is" أرسطوقراط قديم أو أيا كان اسمه" أنها واعية بالخلط الحادث عندها لكنها لا تبالى. وكل من الغلطة وطريقة استخفافها بها سمتان مميزتان لشخصيتها.

وكانت هذه اللمسة الكوميديّة في تشخيص جويس ستضيع في حالة ترجمة "Aristocrats: أرسطو قراط" حرفيا إلى 貴族 [gui-zu—أرسطوقراطي]، وهو ما لا يمكن أن يكون غلطة يرتكبها أى شخص يتحدث الصينية لأنها لا تمت بصلة من أى نوع إلى الاسم الصينى الراسخ لـ أرسطو 亞裏斯多德 [Ya-li-shi-duo-de]. كما أنه لن يكون من الممكن إنقاذ هذه اللمسة في حالة إحلال اسم العَلَم الصينى لـ أرسطو محل الغلطة، إذ إن ذلك 'التصويب' سيمحو بضربة واحدة جهل مولى ولامبالاتها خلية البال.

وكان ما طبخته لتمثيل غلطة مولى، بالاستفادة من سمات لدى بعض النسوة الصينيات سريعات الكلام وجدتها تتفق مع طبع مولى، هو 鴨梨士多德性 [yar-li-shi-duo-de-xing] و 鴨梨 [yar-li] هو نوع من الكمثرى رائج حول منطقة تيانجن Tianjin، و德性 أو 德行 [de-xing] هو تعبير شائع جدا عن الازدراء فى لغة الحديث الصينية، وقد لاحظت أن النساء فى الشمال مغرمات باستخدامه، ومعناه يتراوح بين "هراء" و"دنىء". وهذا التتابع من الكلمات التى تدعو بها مولى أرسطو بالصينية تعنى "أستاذ كمثرى البطة كثير من الهراء"!

وعندما يستقر ذلك التتابع فى عقلها باعتباره تذكُّرها الغائم لاسم المؤلف، يصبح من الطبيعى تماما بالنسبة لها، حيث تقول مولى المتحدثّة بالإنجليزية

"some old Aristocrat or whatever his name is": أرسطوقراط قديم أو أيا
 كان اسمه"، أن تقول بالصينية: [lao-duo-de-xing] 老多德性還是少德性的
 [huan-shi shao-de-xing de]: "رجل قديم يقول الكثير أو القليل من الهراء".
 (مثال ٥. ٦. ٣ - قارن مع نبات النفل ٥. ٢)

STEPHEN

(catches sight of Lynch's and Kitty's heads. ...he
 points to himself and the others) Poetic.
 Uropoetic. (U 15.4386-88)

ستيفن

(يلمح رأس كيتي ولينش. ... يشير إلى نفسه وإلى الآخرين)
 شاعري. شاعري حديث. (طه ١٠٤٩)

有詩意，小水的濕意。 (Jin tr 1987:168;
 1996a:1099; 1996b:804; 2001a:813)

[you-shi-yi, xiao-shui de shi-yi]

الكلمة المفتاحية هي "Uropoetic"، وهي استعراض لوذعي من ستيفن
 لضلوعته كما هو جلي. وهذه الاستعارة التقنية من اليونانية بمعنى "متعلق بإفراز
 البول" (قاموس أكسفورد) التي ليس لها شأن بالشعر، تقيم صلة مفاجئة بين هذين
 الأمرين منقطعى الصلة تماما. وإذ ينطقها ستيفن عند هذه النقطة، فهي ضربة
 قديرة من جويس في تصويره لهذا الشاعر الشاب الذي خلقه من شبابه هو. فهي
 من ناحية تعطي مؤشرا على حالة ذهنية تتأهب في سكره تمككه من أن يجد في
 مصيبيته هو تسلية متفرج وأن يدعوها "poetic: شاعرية، شعرية". وهي من

الناحية الأخرى، تركز الضوء على المَسْخَرَة المتمثلة في طابور يبدأ من الجنديين الإنجليزيين الذين يتركان القاهرة لكي يتبؤلاً. وفي نفس الوقت، يشير الإنتاج اللحظي لاستعارة أكاديمية ملائمة بصورة تدعو للاستغراب الشديد إلى مزاج ستيفن المكتسب بالدرس وفطنته الأدبية.

وترجمتى للسطر 有詩意 · 小水的濕意 [you-shi-yi, xiao-shui de] *shi-yi*، التى توصلت إليها بعد ساعات طويلة وربما أيام من التردد والمناقشة، لن تعنى أى شيء إذا ترجمت عكسيا بصورة حرفية إلى الإنجليزية: "شعرى، بلل التبول". لكن ذلك سيكون نتيجة منطقية للنزعة المقيدة للكلمة المتمثلة فى عملية الترجمة العكسية. وبينما يُفَصِّل ستيفن جويس لعبته اللفظية الإنجليزية على بادئة إنجليزية، فإن نظيره الصينى يُفَصِّل لعبته اللفظية على عنصر صينى شبيه باللاحقة مرتبط بـتورية.

فالتعبير 小水 [xiao-shui]، الذى يعنى حرفيا "ماء صغير"، هو تعبير من الطب الصينى التقليدى يعنى "بول". وبما أن العلامة 水 [shui — ماء] لا تستخدم عادة فى الكلام الصينى السائد لتحيل إلى البول كما هى كلمة "water: ماء" فى الإنجليزية، فإن هذا التعبير 小水 [xiao-shui]، وهو غير شائع الاستعمال خارج الدوائر المهنية للطب الصينى، له وقع معرفى وتقنى مثل مفردة ستيفن ببادئتها الكلاسيكية. والتورية معقودة بين العلامة الرئيسية 詩 [shi — شعر] للمفردة الصينية الأولى 詩意 [shi-yi — شعرى] والعلامة الرئيسية 濕 [shi — مبتل] للمفردة الصينية الثانية 濕意 [shi-yi — مائل للبلل]، التى يمكن النظر إليها كنتيجة طبيعية للتبول. لكن رغم أن 詩意 [shi-yi — شعرى] تعبير سائد بين الصينيين المتعلمين، فإن نظيره فى الطرف الآخر من التورية 濕意 [shi-yi — مائل إلى البلل] هو من نحت ستيفن الصينى. وهو موضوع نحويا فى الجملة

الصينية وكأنه مرادف للفظ "uopoetic": متعلق بإفراز البول"، وتحمل هذه المفردة المنحوتة إبهاما ربما أكثر تعقيدا مما يمكن أن نجده في أصلها. كما أن [vi]، العلامة الثانية لكل من المفردتين الصينيتين، هي عنصر شبيه باللاحقة يوجد بشكل طبيعي في المفردات المجردة أو نحو ذلك مثل "شعري"، "جذاب"، "عاطفي"، إلخ. إنها قفزة جلية مقطوعة الصلة بما قبلها بعد "wet: مبتل" المتداولة جدا. ولكن بالنسبة لأي قارئ صيني، بينما تدل العبارة ذات العلامات الخمس 小水的濕意 [xiao-shui de shi-yi] بوضوح على "بلل التبول"، فإن التلازم غير المؤلف في المفردة 濕意 [shi-yi—مبتل] سيستوقفه في الحال كتورية لافتة للنظر مقابل 詩意 [shi-yi—شعري]، خاصة وقد نطق ستيفن لتوه بتلك المفردة.

إن توجد الآن، إضافة إلى طبقات المعنى الثلاث كما في الأصل، تورية جديدة زُجَّ بها في السطر، مما يعطي القارئ الصيني انطبعا يشبه هذا بعض الشيء في الإنجليزية: "Poetic. The wet poetry of micturition: شعري. شعر المُنَّ المبتل". ويقوّى هذا، في اعتقادي، تصوير شخصية ستيفن وهذه حيلة ربما كان جويس نفسه سيلعب بها لو أنها كانت ممكنة في الإنجليزية.^(١)

(مثال ٥. ٦. ٤—قارن مع نبات النفل ٥. ٤)

Heart to heart talks.

Bloo....Me? No.

Blood of the Lamb. (U 8.7-9)

حديث من القلب للقلب.

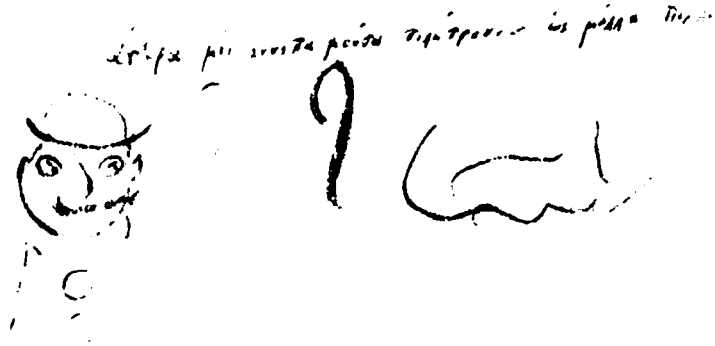
(١) "شعري حديث"، ترجمة طه لـ "uopoetic"، فضلا عن أنها لا تقيم أي علاقة تورية من قريب أو بعيد مع الكلمة السابقة لها "شعري". فمن غير المفهوم لماذا أخذ البادئة "uro-" فيها على أنها تعني "حديث"، وهي التي لا يمكن أن تعني إلا "بولي" أو "يوريا" أو "ذيلي". — المترجم.

بلو....أنا. Blood. لا.

بيضوا ثيابهم فى دم الخروف. (طه ٢٦١)

يقع هذا فى تيار وعى بلوم وهو يلقي نظرة خاطفة على "المنشور" الذى ذكرناه فى الفصل الرابع. إن ما يقابل عيونه أولا هو هذه الكلمات "Heart to heart talks. Bloo... أحاديث من القلب للقلب. بلو...". يجوز أن ثمة طية فى الوريقة تمنعه من رؤية الكلمة الكاملة مرة واحدة، وهو يتساءل ما إذا كانت الكلمة الكاملة هى اسمه "Bloom: بلوم". لكنه، متابعا القراءة، يرتاح لاكتشافه أنها لا شأن لها به. فالعبارة على الوريقة هى "Blood of the Lamb: دم الحمل".

ولم يكن ليغدو من الصعب للغاية إعادة عرض اقتصاد جويس النابض بالحياة فى استخدام الكلمات عند ترجمتها باستثناء المعضلة التى تسببها نصف الكلمة "Bloo: بلو". فلا يمكن للمرء أن يترجمها لا صوتا ولا معنى. وسيكون المخرج الأسهل، بالطبع، مجرد إيراد اسم العلم الجزئى [bu-lu] 布盧، باعتبارهما المقطعين الأولين من الثلاثة التى يتعين فى الصينية قولها مقابل الاسم وحيد المقطع "Bloom: بلوم". وسيجعل هذا عبارة "Me?: أنا؟" التالية فى عقل بلوم طبيعية. ولسوء الحظ، فإن ذلك المخرج سينتهى إلى طريق مسدود فى الحال. فكيف لأى قارئ صينى على الإطلاق أن يرى الصلة بين نصف الاسم 布盧 [bu-lu] وكلمة 血 [xue]، التى تعنى "دم"؟ ومن الناحية الأخرى، فإذا تم الأخذ بمعنى كلمة "دم" وترجمت "Bloo: بلو" [xue] 血 أو ربما بجزء من تلك العلامة، فلماذا يفترض بها إذن أن تستوقف بلوم بطريقة تنتزع منه السؤال الاستكبارى التهكمى "Me?: أنا؟"؟



الشكل ٤: .. بلو...أنا؟ *Bloo....Me?*

رسم چويس الكاريكاتيرى لـ بلوم، كما هو مستسخ في نبات النفل (Jin
(2001b:1) وإلمان (Ellmann 1982:plates. XXXVII)

ولست فى سبيلى إلى إعادة ذكر المسار الطويل والمتشابك لحيرتى فى أمر هذه
النصف-كلمة ومقارنته مع ترجمات لغات أخرى وقد وصفته بالفعل فى موضع آخر
(Jin 1998c:224 ff and 2001b:126 ff)، وسأكتفى بقول إنه استغرق أطول كثيرا
كثيرا من "ساعات" ويلي. وأخيرا استقيت إلهامى من روح بطله الرئيسى المعنبة التى
يصورها چويس بعناية فى أعماق روايته وترجمت النصف-كلمة "Bloo: بلو"
بالمفردة الصينية التى تقوم مقام حمل: [yang-gao] 羊羔

推心置腹的谈话。

羊羔...我？不對。

羊羔的血

(Jin tr 1993:349; 1994:226; 2001a:231)

والعبارة الصينية التى يمكن أن تكون ملائمة فى مطلع الوريقة على غرار "Blood of the Lamb: دم الحمل" يتعين أن تكون مبنية من الكلمات معكوسة، أى، 羊羔的血 أو 羔羊的血، وتعنى "the Lamb's Blood: دم الحمل". إذا فالمفردة الصينية التى تقوم مقام "حمل"، سواء 羔羊 أو 羊羔 [yang-gao] أو 羔羊 — gao-yang — وكلتاها تصحان على "حمل"، هى ما يراه بلوم الصينى أولاً عندما يلقي نظرة خاطفة على الوريقة. والسبب الواقعى الذى يجعل مفردة "حمل" تقود بلوم إلى التفكير فى نفسه يكمن فى سلسلة المهانات التى قد عاناها من أول اليوم. لا تظهر كلمة "مهانة" أبداً فى نص جويس فى سياق متصل مع ما كان على بلوم أن يمر به، ولكن ذلك هو بالضبط ما أخذ بلوم يعانيه مرة بعد مرة، من الرسالة التى وصلت صباحاً موجهة إلى زوجته بصفتها "السيدة ماريون بلوم Mrs. Marion Bloom" من حبيبها بليزس بويلان Blazes Boylan، والتميز ضده فيما يخص الجلوس فى العربة الجنائزية، والتوبيخ البارد الذى يوجهه إليه المحامى منتون رداً على اهتمامه المذهب المتكلف، حتى ما كان منذ لحظات قليلة فحسب قبيل حادثة الوريقة هذه، عندما صرخ فيه محرر الجريدة التى يعمل فيها بإهانة جارحة عندما توجه بلوم منه بخصوص إعلان لتاجر: "يمكنه أن يقبل مؤخرتى الملكية الأيرلندية"، زعق فيه المحرر بصوت عالٍ فى الشارع المزدحم (U 7.991). ويبدو أن بلوم راح يعانى كل تلك المهانات باستكانة، دون أن ينطق بكلمة رداً عليها، ولكن لابد أنه كان يكظم غيظه فى داخله، ليس فقط إزاء الإهانات والأفعال المزدرية نفسها، ولكن أيضاً إزاء خنوعه هو الصامت. وكان بإمكانه أن يصف نفسه هاجياً بأنه "مثل حمل". وهذا ليس فقط محض "تفكيك" للنص، بل قراءة متمعنة للشخصية كما أبدعها جويس. ذلك أن بلوم ليس رخواً بأى حال، ويشهد بذلك الهياج الذهنى الذى يدفعه أخيراً لينفجر ثائراً على التحرش الفظ من المواطن باليهود برده المفحم "إلهمكم كان يهودياً. كان المسيح يهودياً مثلى." (U 12.1808).

ولحسن الحظ الشديد، في الحقيقة، يمدنا نص جويس نفسه فيما بعد ببرهان ساطع على صورة بلوم الذهنية عن نفسه باعتباره شاة تبتلع بوداعة تلك الإهانات. يرد المقطع التالي في "إيومايوس Eumaeus" (الحلقة السادسة عشرة)، عندما يسترجع بلوم بعد ساعات طوال ذلك التصادم مع المواطن:

At the same time he inwardly chuckled over his gentle repartee to the blood and ouns champion about his god being a jew. People could put up with being bitten by a wolf but what properly riled them was a bite from a sheep. (U 16.1638-40)

وفي ذات الوقت ضحك سرا لسرعة بديهته في الرد على المواطن والدم والجرح لأن إلهه كان يهوديا. فالناس تتحمل بل تتوقع عضة الذئب لكن أشد ما يغضبهم هي عضة الشاة. (طه ١١٧٢)

إن فالصورة الذهنية التي يرى بلوم نفسه عليها كشاة مروضة، رغما عنه إن جاز القول، كانت هناك طول الوقت كامنة في خلفية عقله. وعلى أساس من هذا الواقع النفسي داخل عقل بلوم، فإن من الطبيعي تماما أن يظن بلوم خطأ، عند رؤية الكلمة التي تقوم مقام "حمل"، أنها إشارة إليه هو نفسه.^(٤٢)

(٤٢) ترجمة طه لما يقرأه بلوم أولا على المنشور هي تصويت للأحرف الأولى من كلمة "blood: بلود، دم" وهو نفس تصويت الأحرف الأولى من اسم بلوم: "بلو"، ثم يلجأ إلى إيراد كلمة "دم" كما هي بالإنجليزية: "Blood" مقدما إياها على جواب بلوم على نفسه بالنفي "لا"، إلا أن هذا يستمر بعد ذلك مترجماً العبارة الكاملة دون أن تكون كلمة "دم" بأى من اللغتين هي أول كلمة! بهذا يرتبك الموقف تماما ويضيق أبسط معانيه بسبب ظهور كلمة "Blood: دم" على نحو لا يفهمه القارئ العربي قبل إجابة (متأخر؟) من بلوم على نفسه، تليها جملة تجيء في أوسطها الكلمة العربية المقابلة لتلك الكلمة التي سبق أن أوردتها بالإنجليزية والتي يفترض الآن أنها أول ما وقعت عليه عين بلوم الذي يقرأ بالإنجليزية وبالتالي أول الجملة! (رغم أن مجرد إيراد بقية نص المنشور بالإنجليزية كما يورده جويس ربما كانت سيكفى كمخرج يكمل به ما فعله من إيراد الكلمة الإشكالية الإنجليزية).

٦. سر الرقص على الحبل

تأتى خفة وحرية الراقصين على الحبل من التدريب الطويل والمستمر على الإمساك المحكم بمركز الجاذبية عبر كل حركاتهم الطليقة فى الظاهر. ويتمتع

ولكن لماذا ترجم طه عبارة "Blood of the Lamb: دم الحمل" إلى "يَبْضُوا ثيابهم فى دم الخروف"، فمن أين جاء ولماذا بالكلمات الثلاثة الأولى؟ .

بعد أن يقرأ بلوم العبارة يتابع القراءة ويتردد ما يقرأه واستجاباته له فى تيار وعيه، ومن ذلك: "All are washed in the blood of the lamb" (U 8.10) ويترجمها طه: "فالكل يغتسل فى دم الخروف" (طه ٢٦٢). ثم تُستدعى نفس الفكرة بجملتين شبيهتين مرة فى نفس الحلقة وأخرى نحو نهاية الحلقة الرابعة عشرة. لقد أراد طه إذن استخدام الفكرة فى اقتباس جويس الأول من الوريقة—دون أن يفعل جويس نفسه ذلك، ولكن دون غرض واضح.

إن مصدر عبارة الوريقة هو العهد الجديد، حيث يجىء فيه: "هُؤْلَاءَ هُمُ الَّذِينَ أُتُوا مِنَ الضَّيْقَةِ الْعَظِيمَةِ، وَقَدْ غَسَلُوا ثِيَابَهُمْ وَيَبْضُونَهَا فِي دَمِ الْحَمَلِ" (رؤيا ٧: ١٤)، والآية فى نسخة الملك جيمس على هذا النحو: "These are they which came out of great tribulation, and have washed their robes, and made them white in the blood of the Lamb." = blood of the Lamb هو "دم الحمل"، والسؤال الآن: لماذا إذن استعمل طه "الخروف" بدلا من "حمل" وهو ما يفترض أنه لفظ الكتاب المقدس؟ ربما تتضح غرابة هذا الاستعمال إذا علمنا أن الحمل فى الآية ما هو إلا المسيح نفسه، مع كل الدلالات المرتبطة به فى كلمة "حمل"، مما يجعل كلمة "خروف" هنا تبدو ضد السياق الدينى واللغوى والقصصى معا. (يرمز للمسيح بـ "راعى الخراف".) إلا أن طبعة الكتاب المقدس من ترجمة فان دايك وآخرين، عن "اللغات الأصلية"، لا تزال حتى اليوم تورد الآية كما اقتبسها طه: "هُؤْلَاءَ هُمُ الَّذِينَ أُتُوا مِنَ الضَّيْقَةِ الْعَظِيمَةِ، وَقَدْ غَسَلُوا ثِيَابَهُمْ وَيَبْضُونَا ثِيَابَهُمْ فِي دَمِ الْخُرُوفِ".

السياق التاريخي أيضا تنتهكه بنية جملة طه التى افترضت أن النص الأصلي فيه "يَبْضُوا ثيابهم washed their robes" بينما كان المنشور الحقيقى للجماعة المسيحية المذكورة، حسب تحقيق جيفورد للسطر ٩ من الحلقة الثامنة، يوجه سؤالا هو: "Have you been washed in the blood of the Lamb?" هل غسلتم فى دم الحمل؟" وهى وقائع تاريخية على خلفية يوليسيز التزم بها جويس بل وتعد روايته سجلا لها، كما أن الكتاب المقدس أحد أهم النصوص على خلفية الرواية وأحد أهم العناصر المؤثرة فيها على رأس مفردات أخرى من الثقافة المسيحية.—المترجم.

المترجم المبدع بخفة مماثلة عندما يفلح فى الاحتفاظ بالتوازن الدقيق على مستوى الاتساق الفنى للعمل الأصلى. ويكون هذا التوازن أدق بكثير من توازن راقصى الحبل لأنه، على عكسهم هم الذين بإمكانهم الاعتماد على أوزان متطابقة على كلا الجانبين، يتعين على المترجم أن يتلاعب بثقلين لا يكونان متطابقين قط بحكم طبيعتهما.

ما هما بالضبط الثقلان على زانة توازن المترجم؟ هناك على أحد الطرفين رسالة النص المصدر، بما فى ذلك روحها ومادتها ونكهتها، كما يدركها قارئ النص المصدر. وهناك على الطرف الآخر الرسالة أو الرسالة المتخيلة مقدما والخاصة بالنص النهائى ويجرى تصوُّرها على النحو الذى سيدركها به القارئ المتوقع للنص الهدف. والتفاوض على التوازن الدقيق أمر ينطوى على مناورة دقيقة لأن كلا من المعلومات الوقائية والنكهة قد يتعين مواعمتها خلال الانتقال اللغوى والثقافى، لكن التوازن يمكن التفاوض عليه إذا أبقي المترجم دائما الرسالة، وليس فقط الكلمات، فى مركز رؤيته.

وهناك شرط مسبق مطلق، على كل حال، قبل أن يتسنى أصلا العمل من أجل أى توازن. إن على المرء أن يعلم بدقة مقدار الوزن على الطرف الأول. وتتلخص المسألة فى واقع الأمر فى نفس التمييز الذى حاولنا تحديده بين التوجهات المختلفة. خذ عبارة "tell a graphic lie": اكذب كذبة مصورة" من المثال ٦. ٤. ٢. فعندما يُصرف الانتباه تماما إلى بعض الكلمات فقط، فإن "tell a lie": اكذب كذبة" تبدو الجزء الأهم من المعلومات الوقائية. وعلى أساس هذا الفهم، أو بالأحرى سوء الفهم، سيبدو من المبرر أن تكون 'مبدعا' مع الكلمة الأقل أهمية "graphic": مصورة" وتترجم العبارة إلى [huan-yah-lian-pian-de] 謊言連篇 — بصفحاتها المليئة بالأكاذيب]. إنها نتيجة تدعو إلى السخرية ولكن من الصعب نقاديتها من جراء المقاربة المقيدة بالكلمة تتمثل فى تشويه معانى الكلمات التى لا يبدو لها معنى فى السياق. ويربك ذلك الفعل 'الإبداع' التوازن تماما وذلك

ببساطة لأن المترجم لا يدري حتى ماذا عسى أن يكون هذا الذى ستجربى موازنته، وهو الذى لم يجرب قط أن يدرك الرسالة المصدر بصفته قارئاً للغة المصدر.

وتبدأ إعادة الإبداع الفنى الحقيقية فقط بعد أن يكون المترجم قد تغلغل فى بيئة اللغة المصدر واكتسب فهماً تاماً للرسالة المصدر، ومن ضمن ذلك العناصر الثلاثة جميعها، التى ستعينه على معرفة ما هو المطلوب للحفاظ على توازن المرء فى الأداء. ولا بد من الاعتراف بأنه حتى المترجم الأكثر موهبة ووعياً بالرسالة غرضة، بسبب الطبيعة المتقلقة للأداء، للانزلاق بين كل لحظة وأخرى، على عكس الراقص واثق الخطوة على الحبل الحقيقى. بيد أنه يوجد، بصورة عامة، أساس واقعى للتوقعات المتفائلة إذا كان المرء جاداً بخصوص التوازن ويُبقي على يقظته إزاء الاتساق الفنى لما تجرى ترجمته. إن الاتساق الفنى هو مركز الجاذبية الذى سوف يمكنه من أن يبقى متوازناً. برشاقة تزيد أو تقل، لكن متوازناً. ويمكن أن تكون العملية مليئة بلحظات معذبة، عندما يكون العمل الذى تجرى ترجمته لعبقري صاحب "موهبة تكاد تكون أليمة" فى التعبير الأدبى، لكن الإحساس بالقدرة على الحفاظ على ذلك التوازن فى جلب فنه بثرائه الأصلى إلى بيئة اللغة الجديدة سيكون أسماً مكافأة للمرء الذى يشارك المؤلف حبه للفن.

الفصل السابع

ترجمة الأصداء

أصداء الكلمات فى عمل فنى تتبعها مثل النغمات التوافقية للحن التى تأتى عبر الهواء بعد أن تكون الموسيقى قد عُرِفت. وتشكل طريقة معالجتها عند عرض الرسالة فى البيئة اللغوية الجديدة واحدة من أكثر المسائل رهافة فى الترجمة الأدبية، وإحدى القضايا التى لم تناقش كثيرا.

١. اتساق جرادجريندى أم فنى؟

إحدى الطرق الممكنة هى ببساطة أن تتجاهلها. إنها عالقة فى الهواء، لكن أولئك الذين لا ينصتون إليها قد لا يسمعونها بالمرة. وقد يرى أولئك الناس حتى إن من المبرر (ربما كانت هذه فكرتهم عن "الاتساق") تبسيط الأشياء بإزالة التداخيات، تماما كما يفعل السيد جرادجريند Gradgrind ذو الأصابع مربعة الشكل، الشخصية التى رسمها تشارلز ديكنز Charles Dickens فى *أوقات عصيبة Hard Times*. فى حوار قصير مع تلميذة يقابلها لأول مرة وتدعو نفسها سيسى جوب Sissy Jupe، يغير السيد جرادجريند اسم البنت فى الحال، بدون لحظة تردد. "سيسى ليس اسما"، قال السيد جرادجريند. "لا تسمى نفسك سيسى. سمي نفسك سيسليا Cecilia" (Dickens 1984:4).

لقد اقتبست من ديكنز الحوار كاملا بما فيه هذا الأمر الذى يُمليه السيد جرادجريند فى مناقشتى لاسم سيسى كافرى Cissy Caffrey فى قطعة بعنوان "ماذا وراء اسم من الأسماء" (Jin 2001b:152 ff). إن سيسى، الفتاة المفعمة بالحياة فى "توزيكا Nausicaa" (الحلقة الثالثة عشرة) والتى تظهر فيما بعد بصفاتها البغى المثيرة للشفقة إلى حد ما فى "سيرسى Circe"

(الحلقة الخامسة عشرة)، كان الفتور سيلحق بأصدائها المفعمة بالحيوية والمثيرة للشفقة في آن معا لو 'صنّح' اسمها إلى سيسليا أو ترجم صوتيا باعتباره اسما رسميا. وستكون تلك لمسة السيد جرادجريند الخشنة والجلفة فيما يتعلق بأسماء الكنية. والرأى المطروح في تلك القطعة هو أننا يحسن أن نتحاشى مثل هذه اللمسة الجرادجرينية في معالجة الأسماء ذات المغزى. ذلك أن الاسم سيسى Sissy أو سيسى Cissy، إذا ترجم بمفردة صينية ودودة مثل [meizi] 妹子—أختاه، بُنيتي، سيُجلب إلى الصينية خلفية خاصة بعائلة أرق حالا حيث يسمى أب مُحِبُّ طفله بقليل من الالتفات إلى الرسميات.

وقد كان ثمة تطور جديد يعطى دراستى لهذه القضية انعطافة مدهشة منذ أن كتبت "ماذا وراء اسم من الأسماء" في تشارلوتسفيل عام ١٩٩٧. فأثناء جولة أخيرة من المحاضرات في الصين، عثرت على ترجمتين صينيتين لـ /وَقَات عصية لـ ديكنز، وتُورِد كلتاها نفس الاسم سيسى ضمن نفس ذلك الكلام الذى قاله السيد جرادجريند مترجما صوتيا باعتباره اسما رسميا: [xi-si] 西絲. وتجرى الترجمة الأحدث (١٩٨٢) على هذا النحو:

“西絲不是一個名字，” 格雷因先生說。

“你的名字是塞西莉亞。”

“[xi-si] 西絲 [رى-سى] ليس اسما،” قال السيد جرادجريند.

“اسمك هو سيسليا.”

لماذا لا يكون 西絲 [رى-سى xi-si] اسما؟ لا أظن أن أى قارئ صيني سيكون قادرا على أن يرى أى سبب وراء هذا الحكم الأمر الناهى. على الأخص وقد كانت هناك جميلة شهيرة جدا في التاريخ الصيني تصادف أن تدعى 西施 [رى-شى xi-shi]، فلماذا ننكر على 西絲 [رى-سى]، المقارب له جدا، أن يكون اسما؟ في تلك الترجمات يكون السيد جرادجريند أشبه برجل وصل متأخرا: فقد استبقه

المترجمون بتطبيق مذهبه على اسم الكنية سيسى قبل أن تكون لديه هو نفسه فرصة. وهو يبدو مثل أحق يحاول بتصلب أن 'يصحح' غلطة لم تعد موجودة.

لكن أكبر تأثير مثبت تحدّثه اللمة الجرادجريندية نجده فى معاملة أسماء الكنية الاجتماعية. وبسبب الأدوار الدالة التى تلعبها أسماء كنية مثل بك (مليجن) Buck (Mulligen) وبليزس (بويلان) Blazes (Boylan) فى جو بوليسيز، عالجتها معالجة مفصلة إلى حد كبير فى مقالى ذلك، ببيان للعمليات المعقدة التى خضتها فى تحديد حالات أسماء كنيته ومعانيها الدقيقة. وسوف أورد هنا فقط جدولا مبسطا للمقارنة، يحتوى أيضا على اسم أقل أهمية بكثير، پيسر بيرك Pisser Burke. وما تجرى مقارنته هو أسماء الكنية الصينية التى ابتكرتها متبعا مقاربتى الخاصة بالاتساق الفنى والأسماء نفسها مترجمة بواسطة مترجمين آخرين يكتبونها صوتيا باعتبارها أسماء رسمية، وهو ما أصنفه تحت فئة 'النهج الجرادجريندى' بسبب تأثيره المثبط مثل قرار السيد جرادجريند بشأن سيسى فى رواية ديكنز الإنجليزية (وليس فى ترجماتها الصينية المذكورة آنفا):

نهجان فى ترجمة أسماء الكنية

اسم الكنية الأصلى	النهج الجرادجريندى	الدلالة الضمنية	مقاربة الاتساق الفنى	المعنى
بليزس (بويلان) Blazes (Boylan)	布萊澤斯 [bu-lai-ze-si]	معدومة	yi-] 一把火 [ba-huo	لهب من النار
بك (مليجن) Buck	[bo-ke] 勃克	معدومة	壯鹿 [zhuang-lu]	غزال ذكر قوى

				(Mulligen)
بول بيرك ^(٤٣)	尿伯克 niao bo-] [ke	معدومة	匹塞·伯克 pi-sai bo-] [ke	بيسر بيرك Pisser Burke

ومن السهل أن نرى أى اختلافات يستتبعها النهجان فى الصور المعروضة لقراء الرواية مترجمة. وأى صورة كانت ستصل إلى القارئ الصينى من نظرتة الأولى للرواية، التى تبدأ على نحو لافت للنظر بهذه الكلمات "Stately, plump Buck Mulligan ... بك مليجن البض ذو الأبهة ..."^(٤٤)، إذا كان بك مجرد اسم رسمى بلا معنى ليس له شأن بالحيوان الذكر القوى؟ وماذا سيصنع القارئ، إذا أخذنا مثالا آخر، بعبارة بك مليجن فى وصف ذاته "Tripping and sunny like the buck himself: خفيف الحركة ومرح مثل الطبقى نفسه" (U 1.42)^(٤٥)، إذا لم يكن مليجن مرتبطا بذلك الحيوان على الإطلاق؟ لكن هذين السؤالين يتعلقان بجملتين فقط، بينما تظهر أسماء الكنية الثلاثة تلك أكثر من مائتى

(٤٣) الترجمات العربية لأسماء الكنية هذه على الترتيب هى: إبليسيز (بويلان)، بوك (ماليجان). بول بيرك (عند طه)؛ بليزس (بويلان). بك (مليغن) (عند نيازى). وبينما يكتب نيازى أسماء الكنية صوتيا دون أن يحيد عن ذلك، فإن طه على عكسه يحورها أو يغيرها كنية. فمع الاسم الأول استخدم اسم "إبليس" مقابل "Blazes" الذى يعنى ألسنة لهب جاعلا الاسم يبدو مقاربا للأصل صوتيا، ومع الاسم الثانى ترجم "Piss" (وهى من الإنجليزية البذيئة أو الشوارعية بمعنى بول أو يتبول) فى "Pisser" (اسم الفاعل) إلى "بول" أو "بول" (فصحى أو عامية "مهذبة") دون زيادة. وهناك مشكلة فى ترجمة اسم الكنية الأخير (غير الفرق فى المستوى اللغوى) وهى أن بول قد تقرأ (دون تشكيل وهو الحادث فى الترجمة المنشورة) ككتابة صوتية لأسماء مثل "Paul" أو "Powell"، طالما أن العرب لا يلتزمون بالتفريق بين "b" و "p" عن طريق "ب" و "پ" على التتابع، وبالتالي فلا نستبعد أن تكون "ب" تصويت "p". ولا يمكننا أن نرى كيف يتصرف نيازى فى اسم الكنية هذا نفسه لأن أول ظهور له فى الأصل فى الحلقة الثانية عشرة "السيكلوبات Cyclops"، بينما تتوقف ترجمة نيازى المنشورة بعد الحلقة التاسعة. — المترجم.

(٤٤) "... بوك ماليجان ربيلا بفخامة ... (طه ١)؛ 'بجلال ... بك مليغن...' (نيازى ١٣). — المترجم.

(٤٥) "رشيق شمس كالطبي ذاته" (طه ٣)؛ "راقصا ومرحاما مثل ذكر الطبقى بالذات" (نيازى ١٤). — المترجم.

مرة عبر الرواية، وفي كل مرة تأتى معها بصورة الحيوان خفيف الحركة أو البول أو اللهب كجزء من الصور التى يقدمها النص. وكل ذلك مفقود مع النهج الجرادجريندى.

٢. معنى ما لا معنى له

على عكس أسماء الكنية، فإن أسماء الأعلام لا تعنى أو ليس من المفترض أن تعنى عادة أى شىء أكثر من تحديد هوية الشخص. أما المضامين المحتملة للكلمات فإنها تترك وشأنها عادة: لا أحد سيفكر فى حدّاد blacksmith عندما يلتقى بشخص اسمه السيد سميث Smith. ولا أحد سينذكر، عند مخاطبة واحدة اسمها فرجينيا Virginia، ملكة إنجلترا العذراء ويحاول أن يحسم ما إذا كانت بقيت عذراء virgin طيلة حياتها.

ولهذا فإن من المفهوم أن تكون الممارسة المستقرة الطبيعية بين اللغات مقطوعة الصلة هى الكتابة الصوتية، والتى تؤدى غرض تحديد الهوية بما فيه الكفاية. وفيما عدا بعض الحالات النادرة، مثل أكسفورد Oxford المسماة 牛津 [niu-jin] فى الصينية، حيث 牛 [niu] تعنى "عجل ox" و 津 [jin] تعنى "معبّر ford"، تجرى إزالة كل المضامين الكامنة تماما. أما تشارلز لام Charles Lamb، الكاتب الإنجليزى الذى صارت مقالاته المألوفة مألوفة إلى حد معقول كذلك لدى المثقفين الصينيين، فإنه يُدعى 蘭姆 [lan-mu]، بدون أدنى صلة بالكلمة الصينية التى تقابل الشاة الصغيرة، حتى بالرغم من أن اسمه "لام Lamb" ليس فيه حتى عنصر مخفف مثل "لامب Lambe" فى أول مثال أدناه. كما أنه لن يتم تحويل اسم شخص يُدعى السيد سيترون Citron إلى كلمات صينية موحية بثمره ما. وكل هذا عادى تماما.

على أنه لم يكن من المتوقع أن يترك جويس الأشياء العادية فى حالها عندما تكون هناك فرصة للعب بالألفاظ. وفى مثل هذه المرات فإن مقصد جويس سيفقد

في الترجمة إذا لم يتم إجراء بعض المواءمة للاسم. إليك فقط المشهد الصغير التالي من "سيرسي Circe" (الحلقة الخامسة عشرة)، وفيها يفتقد ستيفن عاهرة تسمى جورجينا جونسون Georgina Johnson ويعلم أنها تزوجت من رجل يسمى السيد لامب Lambe. ويذكر ذلك الاسم ستيفن في الحال بـ *العهد الجديد* "Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the) world John" 1:29 "هُوَ ذَا حَمَلُ اللَّهِ الَّذِي يَرْفَعُ خَطِيئَةَ الْعَالَمِ" يوحنا ١ : ٢٩):

(مثال ١ . ٢ . ٧)

Stephen

.... The beast that has two backs at midnight.
Married.

Zoe

It was a commercial traveler married her and
took her away with him.

Florry

(nods) Mr. Lambe from London.

Stephen

Lamb of London, who takes away the sins of our
world. (U 15.3627-38)

斯蒂芬

……半夜裏會長出兩個背脊的禽獸。出嫁了。

佐伊

是一個旅行推銷員和她結婚了，把她帶走了。

弗洛伊

(點頭) 倫敦來的高楊先生。

斯蒂芬

倫敦的羔羊，帶走了我們世界上的罪孽

(Jin tr 1996a:1059-60; 1996b:774; 2001a:783)

ستيفن

....الوحشى ذى الظهرين عند منتصف الليل. متزوجة.

زوى

تزوجها تاجر مسيح [هكذا] حملها معه.

فلورى

(تعززاها). اسمه مستر حميل من لندن.

ستيفن

حمل لندن، الذى يرفع خطايا عالما. (طه ١٠٠١)

والحقيقة أن تورية ستيفن السريعة البديهة بين الاسم "لامب Lambe" ولفظة "lamb: حَمَل" الكتابية، تماماً مثل توريته "Uropoetic: متعلق بإفراز البول" التي نوّقت في المثال ٦ . ٥ . ٣، هي لمسة أخرى ناطقة من تصوير چويس لشخصية هذا الشاعر الشاب، مصوّرا بضربة واحدة عقله الحاضر ومزاجه الشعري، وذلك الآن مع التلوين الإضافي المستمد من خلفية تعليمه الديني. ولكن كل هذا سيضيع إذا اتبعت التقاليد الجامدة ونُقِلَ "السيد لامب Mr. Lambe" صوتياً إلى 蘭姆先生 [lan-mu xian-sheng] مثل "السيد لام Mr. Lamb" الكاتب الشهير. والاسم الصيني الذي ابتكرته مقابل لامب، 高楊 [gao-yang]، والذي يتجانس لفظياً مع 羔羊 [gao-yang—حَمَل]، يفلح في جعل نص چويس يحتفظ بمرحه وحيويته في البيئة الصينية.

(مثال ٧ . ٢ . ٢)

Oranges in tissue paper packed in crates. Citrons too. Wonder is poor Citron still alive in Saint Kevin's parade. ...Pleasant evenings we had then. Molly in Citron's basketchair. Nice to hold, cool waxen fruit, hold in the hand, lift it to the nostrils and smell the perfume. Like that, heavy, sweet, wild perfume. ...Pleasants street: pleasant old times. (U 4.204-10)

والبرتقال في أوراق رقيقة معبأ في أقفاص. كذلك الليمون السيترون المالح. يا ترى هل المسكين سيترون ما زال على قيد الحياة في ساحة سانت كيفين؟ ... تمتعنا بأمسيات مرحة

حينئذ. ومولّى فى مقعد سيترون القش. جميل مسكه فى اليد،
فاكهة باردة شمعية، تمسكها فى يدك وترفعها لأنفك وتشم
أريجها. هكذا، عطر قوى نفاذ. ...شارع مسرة. الأيام
الحوالى السارة. (طه ٩٧-٩٨)

برتقال بورق رقيق معبأ بأقفاص. الأترج أيضا. يا ترى هل
ما زال سيترون المسكين فى ميدان القديس كيفن. ...أمسيات
جميلة تمتعنا بها وقتذاك. مولّى فى كرسى سيترون المصنوع
من الأغصان. ذلك، عطر، نفاذ، حلو، متوحش. ...شارع
بلزنت أوقات سارة حميمة. (نيازى ١٣٠)

يردُ هذا ضمن استحضار بلوم لذكريات السنين السعيدة التى نعم بها مع
مولّى، وتجلب الأسماء تداعيات حلوة له. تذكره ثمرة الليمون الحامض [السيترون،
الأترج] citron بجارهم القديم سيترون Citron، الذى يقوئ اسمه الشعور اللطيف
والأريج البرى الحلو للثمرة. ثم يُعمق اسم الشارع "Pleasants: مسرات" حنينه
أكثر لتلك الأيام الحوالى السارة.

لو كانت تلك الأسماء قد ترجمت بأساليب تقليدية، لصار "Citron: الليمون
الحامض" 西特隆 [xi-te-long] بدون أى اقتران ممكن مع الثمرة، ولصار
شارع "Pleasants: بلزنتس، مسرات" 撲萊層茨街 [pu-lai-ceng-ci-jie]،
وهو عديم المعنى تماما أيضا. وما كان لها أن تسهم بأى شىء فى الجو النفسى
للمقطع. ولكن عندما تترجم مع التبديلات المصممة للاحتفاظ بتلك التداعيات فى
النص النهائى، فإن اللمسة الجويسية تأتى فى صحبتها:

桔子是用薄綿紙裹上裝框的。香櫞也是。不知道
可憐的項緣是不是還活著，……我們那時候的夜

晚過得夠愉快的。莫莉坐著項緣的籐椅。握在手
中很舒服，涼絲絲、光溜溜的水果，握在手中，
送到鼻子邊，聞聞它的香味。就那樣，芬芳濃鬱
、野性的香味。……愉悅路，愉快的往事：……

(Jin tr 1993:169; 1994:94; 2001a:97)

وفي ترجمتي الصينية، يجرى تمثيل الاسم "Citron: الليمون الحامض" عن طريق 項緣 [xiang-yuan]، وهو اسم لا يشبه الاسم الأصلي في كثير أو قليل. إلا أنه يتجانس لفظياً مع 香緣 [xiang-yuan]، المفردة الصينية التي تقابل ثمرة الليمون الحامض، وينجح في مساعدة تيار وعي بلوم على الاحتفاظ بسحر ذكرياته. كما أن اسم الشارع "Pleasants street: شارع بلزنتس، شارع المسرات" ليس مكتوباً صوتياً، بل هو مترجم بالكلمات الصينية التي تدل على ما يدل عليه اسم الشارع الأصلي: 愉悅路 [yu-yue-lu] "شارع المسرة والبهجة". ويلعب شارع آخر دوراً أكثر تعقيداً بعض الشيء في تعدد أصوات إحدى جمل چويس في فصله الموسق "السيرينات Sirens" (الحلقة الحادية عشرة)، وهو ممر بتشلر Bachelor's walk.

(مثال ٧. ٢. ٣)

By Bachelor's walk jogjaunty jingled Blazes
Boylan, bachelor, in sun in heat, mare's glossy
rump atrot ... (U 11.524)

في سكة باتشولار، بعدو ونيد جلجلت عربة إبليسيز بويلان،
أعزب، في الشمس، حمياً، وكفل المهرة اللامع في خيب ...
(طه ٩٣٤)

ليس من المرجح أن كلمة "Bachelor: أعزب" كان يمكن أن تحيل إلى رجل غير متزوج عندما سُمي الشارع. ولكن نص چويس يحتاج بوضوح إلى هذا المعنى ليكون له أصلاً معنى وموسيقى. وما فعلته هو استخدام علامتين صينيتين هما 單紳 [dan-shen]، اللتين تقعان على السمع كأنهما العنصران الرئيسيان في المفردة الصينية التي تقوم مقام "رجل وحيد، رجل أعزب" 單身漢 [dan-shen-] [han] وتعني "سيد وحيد، سيد أعزب"، وهي توليفة نصيبتها من الصدق الفني كاسم شارع هو بشكل ما أكثر قليلاً مما لكلمة 單身 [dan-shen: وحيد، أعزب] فحسب.

單紳道上鏘鏘鏘，一輛輕車在輕輕地跑，單身漢
一把火鮑伊嵐，……

(Jin tr 2001a:421)

[dan-shen-dao shang qiang qiang qiang, yi-
liang qing-che zai qing-qing-de pao, dan-shen-
han yi-ba-huo bao-yi-lan,]

حتى الحروف المفردة المستخدمة كأحرف أولى، والتي عادة ما لا تحمل مضامين كامنة، يمكن أن تقدّم فجأة معاني مذهشة في نص چويس. فالحروف " D. B. C. : دى بى سى" (U 8.510 & 10.1058)^(٤٦) التي تقابل " Dublin Bakery Company's tearoom : مشرب شاي شركة مخبوزات دبلن (دبلن بيكرى كمپانى)" (U 8.464)^(٤٧)، على سبيل المثال، يمكن أن تترجم في الأحوال الطبيعية بسهولة معقولة. ولأن الصينية ليست لغة ألفبائية، فإننا نترجم دائماً

(٤٦) تش. م. د. (طه ٢٨٨)، م. ف. م. (طه ٤٥٢). — المترجم.

(٤٧) قاعة الشاي في شركة مخبوز دبلن (طه ٢٨٥). — المترجم.

الأحرف الأولى بطريقة تعويضية: نستخدم بعض العلامات، التي تشكل جزءاً من الترجمة الصينية الرسمية للاسم الكامل. والحرفان "U.S.: يو إس" يترجمان إلى [mei-guo] 美國، أولى وآخر العلامات الست التي تترجم إليها "الولايات المتحدة الأمريكية the United States of America"، [mei-li-] 美利堅合眾國، [jian-he-zhong-guo] 中國. ومن المحتمل أن تكون الترجمة الطبيعية لـ "D. B. C.: دي بي سي" هي [gao-dian gong-si] 糕點公司: شركة المخبوزات، فقط بترك العلامات الثلاث [du-bo-lin] 都柏林: دبلن من الاسم الصيني الرسمي لتلك الشركة [du-bo-lin gao-dian gong-si] 都柏林糕點公司 (Jin tr 1993:374; 1994:244; 2001a:250)، إن لم تكن ثمة تعقيدات أخرى ينطوى عليها الأمر. لكن بك مليجن يفرض تفسيراً مقمماً على "D. B. C.: دي بي سي" في "الصخور الطوافة the Wandering Rocks" (الحلقة العاشرة) عندما يخبر هاينز Haines بطريقة تقريرية:

(مثال ٧. ٢. ٤)

—We call it D.B.C because they have damn bad cakes. ... (U 10.1058)

— نحن نسمي هذا المحل م. ف. م. لأنهم يقدمون فطائر مميتة. ... (طه ٤٥٢) (٤٨)

(٤٨) بهذا يكون طه قد ترجم نفس الحروف الإنجليزية - التي تخدم عند جويس اختصار عبارتين مختلفتين - إلى مختصرين عربيين مختلفين يخدمان شيئين مختلفين: ش. م. د (شركة مخبوزات دبلن)؛ م. ف. م. (محل؟) (الفطائر المميتة)، مفتقداً من ناحية أخرى طابع اسم محل أو شركة في هذه العبارة الأخيرة (على عكس Damn Bad Cakes الشبيه تركيباً جداً بالأسماء الإنجليزية للشركات). لكن يبقى أن استخدام مختصر مختلف قد حرم الترجمة العربية من إهانة المختصر الحقيقي لاسم الشركة، وهي شركة حقيقية أيضاً. =

لمواءمة هذا التفسير 'التفكيكي' للأحرف الأولى، فإن الترجمة الصينية لـ "D. B. C.: دى بى سى" لا بد أيضا أن تكون قادرة على التهيو لانعطافة مماثلة في الطريق. وكان على أن أنفض يدى من المختصر الصينى الملائم [糕點公司 gao-dian-gong-si: شركة المخبوزات] لأنه ليس بإمكانه أن يتوافق مع فكرة "ملعون سيئ damn bad". ولأعيا ببهلوانية بالعلامات السبع في الاسم الصينى الرسمى، التقطت أخيرا العلامة الأولى 都 [du] من 都柏林 [du-bu-lin]، الكلمة الصينية التى تقابل "دبلن"، لأولفها مع 糕點 [gao-dian] التى تقابل كلمة "كعك" وصغت عبارة 都糕點—du-gao-dian—كعك دبلن (Jin tr 2001a:252; 1994:246; 1993:376) مقابل "D. B. C.: دى بى سى". إنه ليس تكوينا متوقعا جدا في بيئة صينية واقعية، ولكنها ليست أيضا بالتكوين المستحيل، بما أننا نستخدم العلامات الأولى لأسماء الأماكن في المختصرات، مثل 雲煙 [yun-yan] التى تقابل 雲南煙草 [yun-nan yan-cao]: تبغ يونان [Yunnan]. وتكمن أفضلية هذا التكوين في تجاوبه مع هذه التورية: 都 [du]: العلامة الأولى التى تقابل دبلن] وقعها على السمع مثل 堵 [du]: مسدود، مصدود، والأخيرة يمكنها أن تتوالف مع الكلمة 心 [xin—قلب] فى العبارة 堵心 [du-xin]: يسد القلب]، وهو تعبير دارج يعنى "وسخ" أو "مقرف". إذن يصبح من

= والأدهى من ذلك أن القارئ يرجح جدا أن يظن أن بك وهائنز قد دخلا مكانا جديدا تماما عليه وليس هو نفس المكان الذى أشير إليه باسمه كاملا مرة واحدة (الحلقة الثامنة). ثم بمختصره في الحلقة السابقة تماما (التاسعة) عندما يقول السيد بست Best (مستر جيد في ترجمة طه) لـ بك مليجن أن هائنز سينتظره في تش. م. د (طه ٢٠٣). ثم في الحلقة العاشرة (وهي مقسمة إلى مشاهد قصيرة جدا في أماكن شتى وبشخصيات شتى). يلتقى مليجن وهائنز في مكان لا يشار إلى اسمه إلا في هذه الجملة التى يلعب فيها مليجن بالألفاظ عن طريق مختصر منتحل لاسم شركة مخبوزات دبلن لا علاقة له بترجمة طه التى تقطع التسلسل انزمنى لأحداث اليوم والخط الطبوغرافى الدقيق لتقدم الشخصيات عبر شوارع ومعالم دبلن. —المترجم.

الممكن تصوّره أن يستبدل الفطن بكّ بالعبرة المتداولة [du-gao-dian] 都糕點: كعك دبلن] الصيغة المشوهة 堵糕點 [du-gao-dian] في كلامه، هكذا:

—
我們把這地方叫做堵糕店，因為他們的蛋糕糟得
堵心。

(Jin tr 1993:558; 1994:382; 2001a:389)

[إننا نسميه "du-gao-dian"، لأن "dan-gao" عندهم سييء
بما يكفي ليكون "du-xin"]

ربما كان من المثير للاهتمام أنني ترجمت "D. B. C.: دي بي سي" أول الأمر، في ترجمتي للفصول المختارة المنشورة في منتصف عقد ١٩٨٠، بلفظ كان وقعه أفضل كقفشة بارعة في حد ذاتها: [zao-gao-dian] 糟糕店: محل الكعك العفن/أو المحل العفن] (Jin tr 1987:145). وحمل ذلك اللفظ الدلالة الضمنية لعبارة "damn bad cakes: كعك ملعون سييء" بذكاء وحمل بنفس القدر الإيحاء باختصار مشوه لاسم رسمي للمشرب. لكنه كان ممكنا فقط لأن فصولي المختارة لم تتضمن أى ذكر للاسم الرسمي الواقعي للشركة نفسها. وقد تغير الموقف عندما ظهر الاسم الرسمي في النص وصارت له ترجمة ملائمة في ترجمتي الصينية: 都柏林糕點公司 [شركة مخبوزات دبلن]. وما من مفتاح للحل يمكن تلقفه من هذا الاسم لإحداث ذلك التشويه الأذكي.

وأغلب مواعمات إعادة التسمية في الحالات التي نوقشت صالحة فقط في الترجمة الأدبية، ربما باستثناء الأخير، الذي يمكن أن يتكرر في موقف من واقع الحياة لأن اسم الشركة الرسمي بالصينية يتفق مع تقاليد الترجمة في واقع الحياة. وبشرط أن تتوافر النية لإعادة إنتاج فن الأصل بكامله قدر المستطاع، فإن لدى مترجم أدبي خيار تمرين خياله هو على استخراج الدلالات الضمنية الكامنة أو

تداعيات المعنى المدمجة داخل النص المصدر من قِبَل المؤلف. لكن هذا الخيار يعتمد إلى حد بعيد على الحرية النسبية التي تتيحها تقاليد الترجمة المستقرة في واقع الحياة لعمل فنى.

وحتى بالنسبة لعمل فنى، وبالذات فن كفن *چويس*، وهو المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع، يتعين تقييد الانحراف عن تلك التقاليد. ذلك أن التقاليد نفسها قد صارت جزءاً من مفهوم قراء اللغة الهدف عن الواقع الفعلى المائل وراء الخيال القصصى. وعلى سبيل المثال فإن أسماء المعالم الرئيسية، مثل نهر *ليفى* وجسر *أوكونيل*، لا يمكن العبث بها. والحقيقة أنه حتى مواعى غير التقليدية إلى حد بعيد والخاصة بإعادة التسمية قد أجريت وعينى على المظاهر التقليدية. وترجمتى غير التقليدية أبداً لـ 堵糕店 [du-gao-dian] التى تقابل "D. B. C. : دى بى سى" كما يشوهها بك *مليجن*، على سبيل المثال، تمت وتحت النظر تقليدان، تقليد ترجمة أسماء الشركات إلى الصينية وتقليد ترجمة الاختصارات. ولعل هذا التقييد أن يكون ملحوظاً على الأخص فى تناول اسم هو الأهم فى *يوليسيز*.

إنه *بلوم Bloom*. وقد أسفت ناقدة، تقدر على وجه الإجمال مقاربتى ومتحمسة للعديد من جهودى المعيدة للإبداع فى إعادة عرض فن *چويس*، فى عرضها بالمؤتمر الدولى حول *چويس* International Conference on Joyce فى الصين عام ١٩٩٦ على أننى لم أجعل تلك الجهود تمتد إلى الاسم *بلوم*. وبدلاً من الكتابة الصوتية 布盧姆 [bu-lu-mu]، اقترحت الناقدة الترجمة ذات المعنى 華 [hua]، وهو اسم عائلة صينى متداول يحمل المعنى الكامن لكلمة "زهرة". وعلى هذا فإن اسم *بلوم* المنتحل "زهرة" قد يترجم إلى 花 [hua]، وهى الكلمة الصينية الأكثر شيوعاً التى تقابل "زهرة" وبعدّ فهى أيضاً اسم عائلة صينى متداول. وسيساعد هذا على إبراز لعبة *چويس* اللفظية أفضل كثيراً، فى المواضع العديدة التى ترتبط باسم *بلوم*، مما تفعله الكتابة الصوتية عديمة المعنى. فى الحقيقة، ببراعة بالغة فى بعض السياقات. إذ يمكن أن تترجم إشارة فطنة إلى *بلوم*، مثل

"*Leopoldo or the Bloom is on the Rye*" :ليوپولدو أو الزهر يتفتح على نبات الشيلم^(٤٩) (U 10.524) بدون هامش، الذى يكون فى مثل هذه الحالات بمثابة شىء أكثر قليلا من مجرد اعتراف من المترجم بالفشل.

وبمجرد تصنيف اسم العائلة هكذا، سيكون مما لا يقاوم أبدا أن نشفعه باسم ميلاد مصيّن. ولأن أسماء الميلاد الصينية لا تتخطى قط علامتين، فإن الكتابة الصوتية ذات العلامات الخمس 利奥波爾德 [li-ao-bo-er-de] للاسم "Leopold: ليوپولد" ستكون فى وادٍ بينما اسم العائلة الصينى جدا 華 [hua] فى وادٍ آخر تماما. إذن ربما أمكن أن نترجم "Leopold: ليوپولد" إلى 利波 [li-bo] أو، ويا حبذا، 立豹 [li-bao: فهد واقف]؟ وسيكون 華立豹 [hua li-bao] اسما لطيفا جدا، وسيجعل التلميحات الكثيرة إلى صورة الفهد leopard فى الرواية عفوية بصورة رائعة، مثل تلك التى نجدها فى "Bloom bent leopard car: أصاخ بلوم أذننى فهد"^(٥٠) (U 11.637)، و"with fleet step of a pard: بخطوة حثيثة لنمر"^(٥١) (U 15.4326). والحقيقة أنه حتى وأنا أقوم بهذا التطوير الافتراضى لاقتراح الناقدة، تشتد جاذبية الفكرة بحيث لا يمكن مقاومتها تقريبا.

وستتناظر السمة الطبيعية الجذابة، على أى حال، مع جو الرواية بكاملها. ويتمثل أحد الأسباب فى أن الطابع الصينى الشديد لاسم البطل سيخلق بعض المشاكل الخطيرة. من الصحيح أننى فى تدبر بعض الأسماء أحاول أن أجعلها قابلة للتعرف عليها كأسماء لدى الصينيين. ومن أجل أن أجعل النسخة الصينية من "السيد لامب Mr. Lambe" تتجانس لفظيا مع المفردة الصينية التى تقوم مقام "حمل lamb"، فأنا لا أعيد تسميته 羔羊先生 [gao-yang xian-sheng: السيد حمل]، لأن هذا لن يبدو اسما للصينيين ولكن بالأحرى اسم كنية. وبدلا من ذلك، أختار

(٤٩) "الأسد الأصلع أو بلوم ورده نور على الأغصان" (طه ٤٢١).—المترجم.

(٥٠) "أصاخ بلوم بأذن ليوپولد" (طه ٥٠٠).—المترجم.

(٥١) "تخطو سريع لنمر" (طه ١٠٤٦).—المترجم.

بعض العلامات التي لها قيم صوتية طبق الأصل من 羔羊 [gao-yang—حمل] ولكنها لا توحى من الناحية الصرفية بالحيوان: 高楊先生 [السيد شجرة الحور الطويلة]، وهو اسم يتميز بالصدق الفني في محاكاته لأسم لائق عند الصينيين. ويصدق نفس الشيء على إعادة تسمية "سيترون Citron" 項緣 [xiang-yuan]. وعلى أية حال فإن ذلك يجوز على الأسماء العائلية فقط. فالتقليد المقبول مع الأسماء الأجنبية في الصينية يتمثل في اسم عائلة صيني الصوت إلى هذا الحد أو ذاك، مثلا 羅斯福 [luo-si-fu] مقابل روزفلت Roosevelt و 邱吉爾 [qiu-ji-er] مقابل تشرشل Churchill، مع سلسلة أخرى من العلامات أجنبية الصوت مقابل كل من اسميهما الشخصيين.

إن ليوبولد بلوم إذ تعاد تسميته 華立豹 [hua-li-bao] سيكون وقعه صينيا تماما. وسيجعله هذا الاسم يظهر في الرواية كما لو كان كائنا شاذا غريبا في مجتمع متجانس في بقية النواحي، وهو طابع مختلف تماما عما قصده جويس من أصل بلوم اليهودي. وسيبدو بالأحرى كأنه شخص ذو أصل إثنى صيني يدخل مجتمعا أوروبا بمفرده تماما.

وسيكون ذلك فقط جزءا من المشكلة، الجزء الراهن. فماذا عن "فيراج Virag"، الاسم المجرى الأصلي لأبيه قبل أن يتم تغييره إلى "بلوم"؟ وحيث إن "Virag: فيراج" تعنى أيضا "زهرة"، فهل على المرء أن يجد اسم عائلة صينيا آخر بدلالة ضمنية مماثلة؟ ولكن ماذا سيكون مبرر الأب عندئذ للتغيير، إذا كان الاسمان صينيين على السواء؟

تلك هي عقبة الحياة الواقعية التي تمنع الاسم بلوم من أن يغدو 華 أو 花 [hua] مصيئا. إن قضية الواقع الثقافي أهم من أن تزاح جانبا لإفساح الطريق أمام بعض الجزالة الإضافية في النص. وأنا أعتقد أن الناقدة التي أثارت القضية لابد وأنها قد وصلت إلى نتيجة مماثلة، فرغم أنها كانت قد بدت جازمة إلى درجة غير هينة عندما كانت تقيم حجتها في عرضها بمؤتمر ١٩٩٦، لم يكن هناك أثر من

ذلك فى الطبعة المنشورة من ورقتها البحثية. وقد جاءت إجابتها بسيطة ومباشرة عندما اتصلت بها عبر البحار لأستطلع الأمر: "لقد غيرت رأيى"، قالت. أنا سعيد جدا لأنها ربما ترى ما أراه الآن، لكننى حتى أكثر من ذلك أثمن الطريقة التى سلطت بها الضوء على هذه القضية المهمة جدا.

وعلى الرغم من أننا نحاول باذلين قصارى جهدنا أن نعيد عرض العمل بلغة وصورة فى متناول الصينيين، فإن المادة، الحياة، الدنيا التى يعرضها العمل لابد أن تظل أوروبية وبالذات أيرلندية. وأيرلندية شخصيات الرواية هى قطعاً سمة جوهرية، وربما أمكن القول إنها جزء من الجسد الحى لذلك العالم. وإذا كان علينا فى ترجمتنا ألا نعبث بالظروف المادية المحيطة لذلك العالم من قبيل تضاريسه الجغرافية ومكوناته المادية كالعملات النقدية والوحدات الأخرى، فإن علينا بالأحرى ألا نحاول تصنيف عناصره الحية. ومن مادته إلى أصدائه، لابد من إبقاء هذا العالم الحقيقى سليماً قدر المستطاع، أحياناً على حساب شىء من السمة الطبيعية لنص اللغة الهدف. هذه مرة أخرى قضية ذات قيمة نسبية فى التكافؤ.

٣. ما هو عادل كم هو صائب؟

بهذا نكون فى سبيلنا إلى الأخذ بتلابيب السؤال الدقيق سؤال الغرائبية فى الترجمة. إننا نحاول تجنب الغرائبية قدر الإمكان فى نص لغتنا الهدف، على أمل أن تسير قراءته بشكل طبيعى من جانب قرائنا بمثل قراءة النص المصدر من جانب قراء اللغة المصدر، لكن المادة والعالم والجو لابد أن تبقى غرائبية. حتى عزرا پاوند، الذى أعاد إبداع قصائد صينية بإنجليزيتة الجميلة الشاعرية، أبقى فيها الأشياء الغربية غريبة عمداً.

ومن بين عتاد العمل الفنى عديم المعنى فى الظاهر، بما فيه أسماء الأشخاص والأماكن وما إليها، فنتان يمكن تمييزهما من هذه الناحية. إحدى الفئتين تتألف من الأسماء ذات التلاوين مثل سيسى وبك وپليزس وپيسر، التى يحسن

لمعانيها الكامنة ويحق لها أن تبقى في المتناول سواء بسواء في الترجمة بسبب أهمية أصدائها الجلية للنص.

أما الفئة الثانية فهي مجموعة أوسع كثيرا، من ضمنها الأسماء التي تخدم بصورة اعتيادية أغراض تحديد الهوية فقط و، باعتبارها كذلك، تُخَبَّر دائما دلالاتها الضمنية الممكنة. فهي لأسباب عديدة لا تحتاج إلى أن - وربما لا ينبغي أن - نترجم على نحو له معنى. وعلى سبيل المثال فإن "Bride Street: شارع برايد، شارع العروس" (U 3.34 etc)^(٥٢)، يحتفظ بأصواته الإنجليزية/الأيرلندية في الترجمة-الكتابة الصوتية الصينية 布萊德街 [bu-lai-de-jie] بينما يفقد تماما دلالاته الضمنية الكامنة الخاصة بامرأة متزوجة حديثا. والحالات الاستثنائية في هذه الفئة الثانية هي تلك التي، مثل "Bachelor's walk: ممر بتشلر، ممر الأعزب" و"Mr. Lambe: السيد لامب، السيد حملي"، تكتسب فجأة معاني صريحة تستدعي إعادة العرض في الترجمة أينما أمكن. وثمة مسائل خلافية عديدة ينطوى عليها الأمر، على أية حال، ومن المحتمل أنها تتطلب اللمسة الأكثر حساسية من فن المترجم.

ويصدق نفس الأمر على نطاق عريض من الظواهر اللغوية زيادة على الأسماء. إن ما يلعب دور القشة الأخيرة في ترجيح كفة ميزان الحكم الفني الذي يصدره المترجم، في مثل هذه الحالات الحساسة، هو أيضا إدراكه للأصداغ المعنوية، حتى رغم أنها تكون دائما هلامية وغير مميزة، على عكس تلك الخاصة بأسماء الكنية. وحيث لا يبدو أن لأصداغ الكلمات التي ستترجم أهمية كبيرة، ربما كان من المبرر استبدال تعبيرات يمكن فهمها بسهولة أكثر وتجلب معها أصداغ أخرى لقراء اللغة الهدف بالمجازات أو المفردات الخاصة بثقافة، إذا كان من

(٥٢) "شارع برايد" (طه ٦٢)؛ "شارع برايد" (نيلزي ٨٢).- المترجم.

الممكن أن تنتج تلك التعبيرات تأثيرات أقرب مما تنتجه الترجمات الحرفية
للمفردات الأصلية.

(مثال ٧. ٣. ١)

(أ)

—...A fellow that's neither fish nor flesh.

—Nor good red herring... (U 12.1055-7)

- ... واحد لا هو ذكر ولا نتاية.

- ولاحتى ينفع ببصلة ... (طه ٥٨٨-٥٨٩)

(ب)

birds of a feather laugh together. (U
14.904)

الطيور على أشكالها تضحك. (طه ٧٤٤)

(ج)

Hate at first sight. (U 6.1012)

كراهية من أول نظرة. (طه ١٩٨)

كره من أول نظرة. (نيزاى ٢٢٨)

(د)

destruction of the fittest, in a word. (U 16.1602)

وفى كلمتين، فناء الأصلح. (طه ١١٧١)

هذه التعبيرات هي في الغالب استعارات جاهزة مثل " it's raining cats and dogs: إنها تمطر قططا وكلابا، إنها تمطر بغزارة" (مثال ٥. ٣. ٢) أو استشهادات بعبارات مألوفة بتصرف متعمد. والإحالات التالية لاستعارات جاهزة من اللغة الهدف وتحويرات، بلمسة إبداعية في أكثر الأحيان، لترجمات مستقرة لعبارات مألوفة، يبدو أنها تحقق النتيجة المطلوبة لأنها لا تتطوى على أى نشاز محسوس في الأصداء.

(أ)

—.....非驢非馬的腳色。

—非驢非馬亦非老黃牛 (Jin tr 1993:699;
1994:488; 2001a:496)

[- ...امرو لا هو حمار ولا حصان.

- لا حمار ولا حصان ولا ثور برى عجوز.]

(ب)

—邱之貉，往往一齊哈哈也。 (Jin tr 1996a:840;
1996b:604; 2001a:610)

[كلاب راكون القطيع الواحد تضحك غالبا معا.]

(ج)

—一見堵心。 (Jin tr 1987:86; 1993:278;
1994:175; 2001a:179)

[القرَف من أول نظرة.]

(د)

簡而言之就是適者遭殃。(Jin tr 1996a:1204;
1996b:891; 2001a:902)

[فى كلمة، الوَيْل للأصلح.]^(٥٣)

(٥٣) لجأ طه إلى إعادة الإبداع بتغيير المادة فى الحالة أ، بينما لجأ جن إلى ذلك فى الحالتين أ وب.

والترجمة الحرفية للمثال أ هي:

- ... امرؤ لا هو سمكة ولا لحمه.

- ولا رنجة حمراء طيبة.

والرنجة الحمراء هي رنجة مملحة تكتسب حمرة عند تخزينها، وتدل العبارة فى الإنجليزية مجازا على

معنى الطعم الخادع. وتراثيا فإن رجال الدين يأكلون السمك والأغنياء اللحم والفقراء الرنجة المجففة

المدخنة. وهو ما جعل عبارة "لا سمكة ولا لحمه ولا رنجة حمراء طيبة" تدل مجازا على استثناء

الشخص أو الشيء من كل الناس الممكنين أو كل الاحتمالات الممكنة، أى أنه لا شيء أو لا يعتد به.

غير أن ثمة مشكلة قد لا تلاحظ فى ترجمة طه للمثال ب، وهي مشكلة تركييبية. فالمثال الإنجليزي الذى

يحوره **جويس** "birds of a feather flock together" يعنى حرفيا أن الطيور ذات الريش الواحد

أى من نفس النوع تطير أو تتجمع فى أسراب معا. ويوجد مثال معروف شبيه بهذا فى العربية هو

"الطيور على أشكالها تقع" الذى استخدمه هنا طه مستبدلا بالفعل "تقع" الفعل "تضحك" ظانا بهذا أنه

يعطى مقابلا للتحوير الإنجليزي الذى استبدل بالفعل "flock: تتجمع" الفعل "laugh: تضحك".

والتحوير الإنجليزي لا يُبدل المعنى أبدا بل يقويه، فالطيور المتشابهة ليست فقط تتجمع سويا بل

وتضحك سويا أيضا. أما تحوير طه فيجعل الطيور بدلا من أن تقع على بعضها، أى تجد سبيلا إلى

بعضها البعض وتتشارك، فإنها تضحك على بعضها، أى تخدع بعضها البعض! فالفعل هنا فى المثل

العربى وتحويره فعلاَن يأخذان حرف الجر "على"، ولا يمكن أن يكون طه قد قصد أن "الطيور كلها

(على أشكالها) تضحك" لأنه لا الأصل يعنى "الطيور كلها (على أشكالها) تقع (فى الفخ مثلا)" ولا مثل

جويس المحور ولا أصله يعنِيان إلا اجتماع الأشياء سواء فى التجمع أو الضحك. كان الأوفق هنا

"التنازل" عن الاكتفاء باستبدال كلمة واحدة من المثل (على غرار **جويس**) وإنتاج شيء من قبيل:

"الطيور مع أشكالها تضحك" حيث تغيرت كلمتان ظاهريا (هما فى الحقيقة الفعل وحده أيضا دون

زيادة) ويبقى الإحياء قويا بالمثل الأصلى (العربى ولكن الخالى من خصوصية ثقافية ما قد تجلب

أصداء غريبة) دون خسارة تذكر إن وجدت أصلا. —المترجم.

والأمور مختلفة بعض الشيء عندما تكون لتعبيرات اللغة المصدر أصداء
تشكل جزءا من عالم الوقائع الذى ترسمه الرواية. خذ الأنخاب فى "السيكلوبات
Cyclops"، التى قد تُعتبر الفقرة التالية عينة جيدة منها:

(مثال ٧ . ٣ . ٢)

—Well, says Martin, rapping for his glass. God
bless all here is my prayer.

—Amen, says the citizen.

—And I'm sure He will, says Joe.

...

—And so say all of us, says Jack.

—Thousand a year, Lambert, says Crofton or
Crawford.

—Right, says Ned, taking up his John Jameson.
And butter for fish. (U 12.1673-1753)

- تمام، قال مارتن، وهو يخطب الطاولة يستعجل مشروبه.
أدعو الله أن يباركنا جميعا هنا.

- آمين، قال المواطن.

- وأنا متأكد أنه سيسمع دعاءنا، قال جو.

...

- وكلنا نقول إنه راجل زى الورد، قال چاك.
 - أتمنى لك دخلا بألف فى السنة يا لامبيرت، قال كروفتون
 أو كروفورد.
 - آخر تمام، قال نيد وهو يرفع كأس ويسكى جون جيمسون.
 ومعاهم إدام وصفو المدام وسمكة فى الزبدة مقلية. (طه
 ٦١٩-٦٢٣)

تشكل الجمل الست بوضوح محادثة متصلة، رغم أنه يفصلها على صفحات الرواية المطبوعة أحد تلك 'الأحاديث الجانبية' التى هى علامة مميزة على هذه الحلقة. وكل جملة من هذه الجمل هى فى أبسط معانيها نخب شراب، يبدأ مع نخب مارتن "God bless all here: بارك الله جميع من هنا"، يتبعها ردٌ إثر آخر حتى يقول نيد "And butter for fish: والزبد مع السمك".

ورغم أنها تؤدى وظيفة الأنخاب، فالكلمات تقال فى مجرى تدفق الحديث وتزخر بالمعاني والأصداء، التى ما من مترجم جاد يمكن أن يتخلى عنها. وبطبيعة الحال، ترجمت القطعة كلها حرفيا تقريبا، "تقريبا" لأننى فعلت ذلك بتلاعبات فى تعبيراتى الصينية لأوحى بوظيفتها كأنخاب. وهكذا، تسير الجملة الأخيرة فى ترجمتى على هذا النحو:

對，內德拿起自己的約翰·詹姆森威士卡說。吃魚
有黃油。

(Jin tr 1993:736; 1994:517; 2001a:525)

وتشمل المواءمات التى قمت بها التذييل الشارح [wei-shi-qi] 威士卡 John Jameson: جون ويسكى] للكتابة الصوتية 約翰·詹姆森 التى تقوم مقام "John Jameson: جون جيمسون" وإعادة بناء العبارة البسيطة "butter for fish: الزبد مع السمك" فى

جملة صينية قصيرة ولكن مركبة. وقد تبدو تلك الجملة *chi-yu-* 吃魚有黃油 *you-huang-you*: تأكل سمكا تأخذ زبدا] فى بساطة الأصل، ولكنها تمثل فى الواقع، جريا على أحكام الاقتضاب فى النحو الصينى، جُميلتين تسيران معا، جُميلة رئيسية تستند إلى جُميلة شرط تابعة. وعندما تترجم عكسيا إلى إنجليزية مقروءة، ستكون شيئا من قبيل "May there be butter when fish is served": عسى أن يكون هناك زبد عند تقديم السمك". كنت أمل أن تعطى تلك المواءمات القراء الصينيين فكرة ما عن أن الكلمات تقال كنخب بينما توصل المعانى بأصدائها.

وهناك بعض الشك فيما إذا كان أملى قد تحقق. أحد النقاد، على الأقل فى هذه النقطة بالذات، لا يظن ذلك. ففى معرض مراجعته لترجمتى فى فصلية جيمس جويس كور/ترلى مع تقييم إيجابى جدا فى المجلد واصفا إياها تكرما منه بأنها "إنجاز هائل"، كان لدى الدكتور كون-لياى تشوانج *Kun-liang Chuang* (Chuang 1995:765) المأخذ النقدى التالى السلبى جملة وتقصيلا على هذه المحاولة بعينها منى:

"butter for fish: الزبد مع السمك"، حسب دون جيفورد وروبرت ج. سايدمان Robert J. Seidman، هو نخب يخص الطبقة الدنيا فى دبلن، يعنى أيضا "اليسر والسعد". وترجمة چن الحرفية بكلمة مقابل كلمة، "吃魚有黃油" (وتتطق *chi yu you huang you*) وهى ليست قطعا تعبيراً صينيا شائعا، تخلق حيرة أكثر منها فهما لدى قرائه الصينيين. والحقيقة أن النخب الأيرلندى "fish for butter: السمك مع الزبد" [مكنأ]، له مقابل صينى، "乾杯" (ينطق *gan bei*). وأعتقد، فى بعض الحالات، أن هامشا مناسبا يشرح الفروق

الثقافية مطلوب من ناحية ترجمة لغة الشارع. وفي حالة جن
هنا، تضيع شقاوة 'النخب' بسبب ولائه للتكافؤ اللفظي البسيط.

إن اتهامه بخصوص ما يدعوه "ترجمتى بكلمة مقابل كلمة" و"ولائى للتكافؤ اللفظي البسيط" ربما لا يحتاج إلى أى دحض بعد الشرح الذى قد قمت به آنفا بخصوص المواعيد التى أجريتها فى ترجمتى. ولكن بغض النظر عن تلك النقطة المبالغية إلى حد ما، لابد من أن نراعى شكوى المراجع بخصوص استيعاب القارئ مراعاة جدية باعتباره مسألة حاسمة فى نظرية التأثير المتكافئ.

وربما لاحظنا أن ثمة نزعة فى نظرية الترجمة وتطبيقها قد ترتبط بها وجهة نظر الدكتور تشوانج. وهذه الفكرة مؤداها أن تلك الأشياء التى يصعب على قراء اللغة الهدف أن يفهموها قد يُستبدل بها شيء مألوف لهم فى ثقافتهم هم. والحقيقة أن هذه هى بالضبط المسألة الحاسمة فى نظرية التأثير المتكافئ التى كان لى بخصوصها مأخذ على وجهة نظر للدكتور يوجين نيدا، الذى ساعدنى كثيرا جدا لدى تعاوننا فى كتابنا عن الترجمة (Jin and Nida 1984). ولن أكرر ما أعتقد أننى أوضحته فى مقال إنجليزى (Jin 1989) ومقالين صينيين (Jin 1998a:18-59-61 & 17-21; 1998b:65-61 & 21)، باستثناء أن المشكلة ثارت حول مؤازرة دكتور نيدا لأن تُستبدل بعبارة "a holy kiss: قبلة مقدسة" عبارة "hearty handshake: مصافحة حارة" فى ترجمة رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية Romans فى العهد الجديد. لكننى اعتقدت عندئذ أن اختلافنا فى رأى كان قد نبع من تباين أغراض الترجمة. ذلك أن الدكتور نيدا كان قد دافع عن مقاربة وظيفية لأن ذلك وافق رسالته الدينية. لا يزال فهمى هذا يبدو متماسكا، ولكننى أعتقد الآن أن الأمر ينطوى على صورة أوسع. فهناك المزيد والمزيد من المدافعين عن مقاربة وظيفية عن طريق الإحلال الثقافى ممن لا شأن لهم بالعمل الإرسالي. وربما كانت لديهم الحجة المعقولة التى مؤداها أن هذه هى الطريقة المثلى لتحقيق

التأثيرات، كما شرح اللغوى الصينى-الأمريكى الشهير الدكتور يوين رن تشاو
(Chao 1976:155-56) بأسلوب علمى:

يتمثل بعدُ مهمٌ جداً للأمانة يهمله المترجمون فى كثير من الأحيان فى قابلية المقارنة من حيث التواتر، أو الألفة النسبية للتعبيرات فى الأصل وفى الترجمة. إن تفاوتاً كبيراً أكثر مما ينبغى فى هذه الناحية سيؤثر على الأمانة، حتى إذا كانت الترجمة دقيقة من نواحٍ أخرى. وكما هو معروف جيداً فى نظرية المعلومات فإنه كلما قلَّ الحديث عن شيء، زادت قيمته. وفى بعض الأحيان قد تكون عين الأشياء التى يتحدث المرء عنها شيئاً مألوفاً فى إحدى الثقافات وغريبة وعجيبة فى ثقافة أخرى. وفى مثل هذه الحالة، إذا كان هذا الشيء هو الموضوع الرئيسى للخطاب، فما باليد حيلة... على أنه فى الحالات التى يستخدم فيها تعبير مألوف بشكل عرَضى كمجاز، فإن ترجمةً بمجاز مختلف له نفس المغزى ولكن بدرجة مقاربة من الألفة ستؤدى فى بعض الأحيان إلى درجة من الأمانة الإجمالية أعلى من ترجمة أمينة فى الظاهر ولكن غير مألوفة مطلقاً. وعلى سبيل المثال، فإن الحديث عن بلوغ القاعدة الثالثة [هكذا] قد يترجم، بالصينية، باعتباره بلوغ 'مرحلة الترقب listening stage' فى مباراة ماچونج^(٥٤)، حيث هذه الترجمة التى هى فى الظاهر 'حرة' فيها أمانة أعظم، لأنها صنوّ أوفق من ناحية التواتر.

(٥٤) بلوغ القاعدة الثالثة فى لعبة البيسبول ومرحلة الترقب أو الإنصات فى الماچونج يدل كل منهما على فوز وشيك. — المترجم.

والحقيقة أن فكرة الدكتور تشاو بخصوص التواتر مفيدة جدا إذا أخذ بها لتفسير الحالات التي تكون فيها الأصداء غير مهمة نسبيا، مثل تلك التي ناقشناها تحت الأمثلة ٧. ٣. ١. ولكن الموقف يتغير عندما تزداد الأصداء حجما. الأمثلة الثلاثة كلها - مؤازرة الدكتور نيدا لإحلال "مصافحة حارة" محل "قبلة مقدسة"، ودفاع الدكتور تشاو عن 'مرحلة الترقب' (أو 聽張 [ting-zhang])، كما يوردها في ترجمة صينية لمقاله) لتحل محل 'القاعدة الثالثة'، ومقترح الدكتور تشوانج لإحلال "乾杯" [gan-bei]—ارفعوا الكؤوس، ارفعوا القعور، ارفعوا القعور عاليا) محل "butter for fish: الزبد مع السمك" - ربما أمكن الحكم عليها بأنها حجج قوية لصالح التأثير المتكافئ إذا أمكن النظر فيها بصورة منعزلة.

وحيث إن اللغة هي وسيلة الاتصال الاجتماعي فإن التعبيرات اللغوية نادرة ما تستخدم بالطبع إن استخدمت أصلا بصورة منعزلة. ولكن توجد مواقف يمكن فيها تجاهل أصداء تعبير. وهذه النقطة يمكن توضيحها خير توضيح بالإحلال المطروح لـ "butter for fish: الزبد مع السمك" محل "乾杯" [gan-bei]، والذي ربما مثل أقوى الحجج الثلاث، بما أن هذا التعبير الصيني المحدد هو نخب يجمع بين كل المتحدثين باللغة الصينية ووقعه عليهم طبيعي أكثر بصورة لا تقارن من 聽張 [ting-zhang]، وهو تعبير فني إلى حد ما يعرفه لاعبو الماجونج فقط. وفي موقف من واقع الحياة، وليكن في حفلة شراب صغيرة، إذا قُدِّر أن قال أحدهم "butter for fish: الزبد مع السمك" على سبيل النخب، فربما كان من الملائم أن يترجمها مترجم فوري بمقابلها الوظيفي 乾杯 [gan-bei]، وتعني "bottoms up: ارفعوا الكؤوس". وقد يستغرق شرح مضامين النخب الأيرلندي كثيرا جدا من الوقت، الأمر الذي قد يعترض تدفق المسامرة في الحفلة.

على أنه في عمل فني لا تكون التعبيرات اللغوية فقط جزءا من السياق الصغير الذي توجد فيه. إن دلالاتها الضمنية وأصداءها جزء لا يتجزأ من الوقائع الثقافية التي يقوم عليها العمل. وربما كانت مثل هذه الدقائق أهم بكثير جدا في

سبيل تقدير يفي العمل حقه من مجرد الوظائف التى تؤديها وفقا لمقتضى الحال. وسأكرر اقتباسا من *بيتر نيومارك* (Newmark 1981:50) سبق أن استعرفته لأدعم وجهة نظرى:

رجَّح نيوبيرت Neubert أن بيت الشعر " Shall I compare thee to a summer's day? هل أشبِّهك بيوم صيفي؟" (سوناتا رقم ١٨، و[يليام] شكسبير W[illiam] Shakespeare) لا يمكن أن تترجم دلاليا إلى لغة يُنطق بها فى بلاد أصياها غير لطيفة. إن الأمر ليس كذلك، لأنه يحق للقارئ أن يصله انطباع حى من محتوى السوناتا عن جمال الصيف فى إنجلترا، ويُفترض أن تمرَّن قراءة القصيدة خياله وكذلك تعرِّفه على الثقافة الإنجليزية.

والواقع أن حجة نيومارك ضد استبدال الصيف الإنجليزي تفصح عن اهتمام بتلقى القارئ أكثر مما يمكن أن يُنتظر منه بعد النتيجة التى خلَّص إليها بخصوص ولاء المترجم الموزَّع والتى اعترضت عليها فى الفصل الثانى. وينتج كل التقدير للفن عن الفعل المتبادل لقوتين: الحركة النشطة للعمل الفنى لكى يعطى والحركة التى لا تقل نشاطا من جانب المشاهد لكى يأخذ. وقد عبَّر نورمان ميلر Norman Mailer عن هذه الفكرة بذكاء فى ملاحظته التى مؤداها أن العمل الفنى إذا لم يجعلك تخرج قاطعا شوطا من الطريق لتلتقى به، فإنه ليس عملا فنيا. وإنَّ قارئنا لا يبقى منتظرا بخمول إرضاءه بل يخرج قاطعا نصف المسافة عند قراءة عمل فنى ربما توقعنا منه أن يشغل خياله.

ومن الصحيح أنه، فى *يوليسيز*، يقال "butter for fish: الزبد مع السمك" كمنخب فى لقاء رفاق عمر، وهو ما قد ينظر إليه على أنه حفلة صغيرة. لكن الحفلة الصغيرة نفسها تقع فى سياق أحداث الحلقة كلها، والمترجم لا يعمل مترجما شفويا للمشاركين فى الحفل، بل يعيد عرض المشهد للقارئ الذى يشاهد تتابع الحفلة

كجزء من الفصل كله. وسيكون على مترجم شفوئى لحفلة أن يَنشُدَ الفهم الفورى من جانب المشاركين الآخرين لدى سماع العبارة الغريبة "butter for fish: الزبد مع السمك"، أى فهم ما معناه أن هناك دعوة إلى نخب ودى. على أن مترجم الرواية لديه بُعْدُ الوقائع الثقافية ماثلا فى صميم المسألة وكذلك السياق الآئى.

والمهم هنا بالأخص هو دلالة أصداء تلك الأنخاب. وأكثر بمراحل من قدرة جمال الصيف الإنجليزى على إدخال قارئ فى الثقافة الإنجليزية، ستمنح المضامين الدينية والاجتماعية فى تلك الأنخاب تبصُّرا متغلغلا للقراء فى بعض جوانب المجتمع الأيرلندى، التى كانت ستمحى لو استُبدِلَ بالأنخاب مقابل وظيفى ما. فلتفترض أننا استبدلنا بترجمتى لعبارة "butter for fish: الزبد مع السمك" 'مقابل' السيد تشوانج المقترح "ganbei" (وهو، بالمناسبة، ليس مقابلا دلاليا لذلك النخب الأيرلندى على الإطلاق، وإن أمكن النظر إليه وظيفيا كمقابل جزئى):

對，內德拿起自己的約翰·詹姆森威士卡說。乾杯

[حسنا، يقول ند، رافعا كأسه من الـ جون جيمسون. ارفعوا
الكؤوس bottoms up].

أجل، وظيفة النخب واضحة، رغم أن ما بإمكان هذه الترجمة أن تقدمه من أجل "شقاوة النخب" يمثل سؤالا محيرا. ولكن أين التلميح إلى مجتمع أو مجتمع محلي الزبد محبذ عنده كزيت طعام ولكنه ليس متوفرا بسهولة فى كل البيوت؟ وربما تذكرنا أنه فى "الليستروجونيون Lestrygonians" (الحلقة الثامنة) كان هناك بالفعل تلميح إلى أن الزبد مستساغ فى أيرلندا وربما كان يُنظر إلى استخدامه كرمز لليسر النسبى، ومن الجلى أن بلوم اعتقد أن الراهبات لم يَكُنَ معسرات حقا

Fried everything in the best butter all the same. No lard for " لأنهن them: ومع ذلك كن يقلين كل شيء فى أفضل زبد. ولم يعرفن دهن الخنزير. (U 8.151). وستصبح هذه النقطة أوضح كثيرا إذا حاولنا، فقط على سبيل المقارنة، أن نستبدل بكل تلك الأنخاب الأيرلندية فى الجمل الست من النص المصدر عبارة "bottoms up: ارفعوا الكئوس"، على هذا النحو:

—Well, says Martin, rapping for his glass.

Bottoms up!

—Bottoms up! says the citizen.

—Bottoms up! says Joe.

...

—Bottoms up! says Jack.

—Bottoms up, Lambert, says Crofton or Crawford.

—Right, says Ned, taking up his John Jameson.

Bottoms up!

- حسنا، يقول مارتن، وهو يطرق على المنضدة مستعجلا
كأسه. ارفعوا الكئوس!

- ارفعوا الكئوس! يقول المواطن.

- ارفعوا الكئوس! يقول جو.

...

- ارفعوا الكؤوس! يقول جاك.
- ارفع الكأس، يا لامبيرت، يقول كروفتون أو كراوفورد.
- حسنا، يقول ند، رافعا كأسه من الـ **جون چيمسون**.
ارفعوا الكؤوس!

وهذا فقط قدر يسير من نص "السيكلوبات Cyclops" الذى يحتوى على
الأنخاب. ويوجد غيرها الكثير هناك، بتنوع فى الدلالات الضمنية المختلفة، من
مثل:

Thanks be to God they had the start of us. Drink
that... (U 12.238)

الحمد لله أنهم هم الذين أفسدوا المثل قبلنا. اشرب هذا... (طه
(٥٤٨)

Health (U 12.241)

فى صحتك (طه ٥٤٨)

The memory of the dead. (U 12.519)

فى ذكرى الشهداء (طه ٥٦٣)

Slan leat (U 12.819)

Slan leat (طه ٥٧٧)

Fortune. (U 12.820)

آلا فوتر (طه ٥٧٧)

Good health. (*ibid.* and 1076, 1077)

صحة وعافية (طه ٥٧٧)

فى صحتك (طه ٥٩٠)

Your very good health and song. (U 12.1502)

فى صحتك ... وغناك. (طه ٦١١)

More power. (*ibid.*)

فى عافيتك (طه ٦١١)

Hurrah (U 12.1503)

هوراى! (طه ٦١١)

The blessing of God and Mary and Patrick on
you. (U 12.1504)

لتحل عليكم بركات الرب ومريم وباتريك (طه ٦١١)

هل ينبغي أن نستبدل بها كلها المقابل الوظيفى "ganbei"، "bottoms up":

ارفعوا الكؤوس؟

إننى متأكد تماما من أنه حتى الدكتور يوين رن تشاو، وكذلك كاتب
المراجعة الذى دافع عن تبني 'المقابل' الصينى، كانا سيحتجان على إغارتها على
يوليسيز بهذا الشكل. ولكننى أكثر وأكثر تأكدا من أن جيمس جويس، بعقله
المشغول بأسماء شوارع دبلن أكثر منه بلغز الكون، كان سيرغب فى قتل أى
مترجم تسول له نفسه محاولة تسطيح السيمفونية الغنية التى ألفها عن دبلن ليحولها
إلى إراقات للخمر بهذه الرتابة الغربية عليها.

ويمكن إدراج المزيد والمزيد من الحالات في مناقشتنا للأصدقاء. وهذه بلا شك مسألة دقيقة للغاية أهملت إلى هذا الحد أو ذاك في نظرية الترجمة. ولا يسعني إلا أن أأمل في أن ما غطيناه في هذا الفصل كجزء من حركة 'العرض' الختامية قد نجح في أن يبين أى انتباه جدى يجدرُ بها، كمسألة نظرية، وكذلك الذوق الرفيع والحساسية للتأثير الفنى اللذين تستدعيهما فى ممارسة الترجمة الفنية.

الفصل الثامن

التحدى النهائى تحدى الأسلوب

١. الأسلوب هو الرجل؟

بصورة عامة يبدو أن هذا القول المأثور، "الأسلوب هو الرجل [المرء] ذاته"، الذى يرجع إلى فرنسى مات منذ زمن طويل، لا يزال حيا جدا. إن لكل كاتب كبير دائما أسلوبه المتسق. وعندما نقرأ قطعة من الكتابة، ستكون قادرا على أن تتعرف على 'الصوت' الذى يميز بصورة لا تقبل الخطأ هوية المتحدث حتى رغم أنك ربما لم تلتق به شخصيا قط.

ولأن أى مترجم هو كاتب أو يفترض به أن يكون كاتباً، فإن ما يصنُّر عن قلم المرء باعتباره ترجمة سيظهر دائما بأسلوب المرء نفسه. وسيوائمه قليلا مترجمٌ حساسٌ أسلوبيا كى يناسب النكهة التى يجدها فى النص الأصيل للمؤلف، ولكنه سيظل بصورة أساسية أسلوب المترجم نفسه. وسوف يُنظر إلى هذا الأسلوب دائما من قبل قراء اللغة الهدف باعتباره أسلوب العمل الأصيل. ورغم أن ذلك قد يكون فى الواقع خادعا فى معظم الحالات، فإن من المحتمل ألا يكون هناك أى تجاوز إذا كان النص المصدر مكتوبا بأسلوب متسق تم تمثيله بأسلوب متسق آخر.

وتغدو الأشياء أكثر تعقيدا قليلا عندما يبدأ كتاب القصة فى عرض شخصياتهم وهى تتحدث بسمات متميزة، مع أن ذلك عادة ما يؤثر فى ثانيا يسيرة فى النص. لكن جيمس جويس، "أستاذ اللغة الإنجليزية الأعظم منذ ملتون Milton" بكلمات ت. س. إليوت (T. S. Eliot and Kain Magalander 1956:276)، شرع فى إحداث أكبر زعزعة لذلك القول المأثور بما كتبه فى يوليسيز. وقد قال هو نفسه إنه استخدم أسلوبا مختلفا لكل حلقة، غير أن هناك فى

الواقع عددا من الحلقات تتنوع أساليبها بتمايز واضح داخل الفصل نفسه. ولكي أضرب المثل على هذا فقد استشهدت في *نبات النفل وعصاة الطعام* (Jin 2001b:Chapter 6.2) بفقرتين متابعتين من "السيكلوبات Cyclops"، الحلقة الثانية عشرة:

(مثال ٨ . ١ . ١)

And lo, as they quaffed their cup of joy, a godlike messenger came swiftly in, radiant as the eye of heaven, a comely youth and behind him there passed an elder of noble gait and countenance, bearing the sacred scrolls of law and with him his lady wife a dame of peerless lineage, fairest of her race.

Little Alf Bergan popped in round the door and hid behind Barney's snug, squeezed up with the laughing. ...And begob what was it only that bloody old pantaloons Denis Breen in his bathslippers with two bloody big books tucked under his oxter and the wife hotfoot after him. unfortunate wretched woman, trotting like a poddle. (U 12.244-55)

ويا للعجب! فبينما كانوا يعبون كؤوس المرح إذا برسول
أرسلته العناية الإلهية يذلف إلى المكان متألقا كبدر الضحى
شاب وسيم كان يقتفيه عجوز سمح المحيا وقور الخطو،
مضبطنا قراطيس القانون المقدسة وفي معيته السيدة قرينته
سليلة الحسب والنسب وأبهى بنات جنسها.

نط آلاف بيرجان الشاب من الباب إلى الداخل واختبأ خلف
خلوة بيرن الخلفية وجسمه يتلوى من فرط الضحك. ... وإذا
بى أرى ذلك العجوز المهرج المعتوه دينيس برين بشبشب
الحمام وقد عكم تحت إبطه مجلدين كبيرين وحرمته تلهب
الأرض فى إثره، تلهث فى أعقابه تعسة كما الكلب الكنيش.
(طه ٥٤٩)

جنبنا إلى جنب، نقرأ هاتان الفقرتان وكأننا كتبهما مؤلفان على طرفى نقيض
من حيث المزاج تفصل بين حياتيهما قرون، مع أنهما كلتيهما تقدمان تقريراً عن
نفس المشهد، وفيه نفس الرجل ونفس المرأة يقومان بنفس الأفعال بالضبط. إن
"that bloody old pantaloons" ذلك البلياتشو الخريف العجوز "ليس إلا "elder
of noble gait and countenance: الشيخ نبيل الخطو والطلعة" نفسه؛ و
"unfortunate wretched woman, trotting like a poodle" المرأة التعيسة
dame of peerless lineage, "هى نفس "fairest of her race: الهانم ذات الأصل منعدم النظر، أجمل بنات جنسها"، إلخ.
ومن الجلى أنه لا هذا الأسلوب ولا ذاك "هو المرء"، أى، لا هذا ولا ذاك يمثل
صوت مؤلف الرواية نفسه. على العكس، يظهر التباين الحاد موحياً بأن الرجل
الذى أبدعه ربما كان يضحك من قلبه فى كلا الجانبين.

ولعلنا نقارنهما بالكلام المقتبس لاحقاً فى جدول المقارنة الخاص بالمثل ٨.
١. ٢. فذلك الكلام الذى نقوله العجوز الأيرلندية التى توصل اللبن الطازج للرجال

الذين يعيشون في بترج مارتيللو، وهذا ما نوقش أيضا في *نبات النفل* (Jin 2001b:143-45)، مرتديا شكل كُتْل من الإنجليزية عديمة الترفيم وغير القابلة للترفيم، إنما هو أبعد حتى عن أسلوب أى مؤلف. وعلى أية حال، فبما أن ذلك يستقيم أكثر مع التقاليد الأسلوبية الكلاسيكية التى يستخدمها باقتدار روائيون مثل تشارلز ديكنز ممن يجعلون شخصياتهم تتحدث على طبيعتها، يصبح من الأوضح أن أساليب *جويس* المتغيرة، حتى رغم أن معظمها يظهر فى النص السردى العام للرواية بدون أى علامات من قبيل الحاصرتين، هى فى الواقع وسيلته فى التشخيص. وربما كان ما يجرى تشخيصه، وهو أمر تقليدى إلى هذا الحد أو ذاك، شخصية تنطق الكلمات بطريقة بائعة اللين العجوز، أو ربما، بشكل غير تقليدى إلى حد ما، شخصية تتخذ دور الراوى بينما تلعب دورا غير مسمى هى نفسها فيما تروى، أو ربما، بشكل غير تقليدى أكثر وأكثر، صوت يَزُجُ — 'الأحاديث الجانبية' قِطْعاً مبهرجة أو طنانة أو رومانسية، لكن كل حالة ستشئى بمثل هذا الأسلوب المغاير بحيث يكون القارئ مجبرا على التوقف والتفكير فيمن هو ذلك الذى ينطق بها ولماذا.

وتمثل هذه الأمثلة فقط ثانيا من النص، ولكن نفس الأمر يصدق على فصول كاملة. فاللغة الموسيقية فى "السيرينات Sirens"، الحلقة الحادية عشرة، تتدفق بإيقاع مغناج يساعد على تشخيص الساقيات اللعوبات؛ والنثر العاطفى للنصف الأول من "توزيكا Nausicaa"، الحلقة الثالثة عشرة، يرسم صورة الفتاة الرقيقة الهائمة فى أحلام اليقظة جيرتسى مكدويل Gerty MacDowell؛ والأسلوب الصحفى الرخيص فى "إيومايوس Eumaeus"، الحلقة السادسة عشرة، يُظهر عقل بلوم المُرْهَق ولكنّ اليقظ وكيف يعمل، إلخ إلخ.

إن فمّن الواضح أن القول المأثور "الأسلوب هو المرء"، بإحالاته إلى المؤلف، لا يسرى فى الحالات التى يكون فيها أسلوب المؤلف عرضة للتغيير، وبالذات فى حالة *جويس*. وسيكون من الأصْدَق كثيرا أن نقول "الأسلوب هو الشخصية"، ليس فقط كما نحن بسبيلنا إلى أن نفعل فى القسم الثالث لاحقا، بالإحالة إلى شخصيات

تظهر فعلا في روايات، ولكن أيضا إلى تلك الشخصيات التي تُسمِعنا أصواتها عبر نص الرواية. وربما كان هذا التفسير قابلا للنقاش، وأنا متأكد أن تفسيرات أخرى عديدة قد تكون متوقعة، بما أن موضوع أساليب جويس ذات الأشكال والألوان يتلقى الاهتمام المتمعن من العقول الأكثر فداة في النقد الأدبي، إلا أنه بالنسبة لمترجم فإن حقيقة أن تلك الأساليب تتغير ستظل حقيقة عارية. ولا يقتصر هذا على *بوليسيز* فقط، ذلك أنه إذا ظهر العمل المطروح للترجمة مكتوبا بأساليب عرضة للتغيير إلى هذا الحد أو ذاك، فإنه ينبغي الإقرار بأن تمثيلا مناسبًا في اللغة الهدف لكل من هذه الأساليب هو تحدٍّ جدِّي، يجوز أنه النهائي، أمام فن الترجمة.

٢. مقاربتان

في الفصل الثاني ذكرنا بإيجاز شديد أن ثالث معايير يان فو، "الطلاوة"، يمثل إشكالية حتى بدون اشتراطه الإضافي لاستخدام أسلوب 'ما قبل هان' العتيق. والحقيقة أن عدم طواعيته يصبح في الحال غنيا عن البيان إذا حاولنا تطبيقه على نص كالمثال ٨. ١. ١. وربما كانت الفقرة الأولى ذات اللغة المبهرجة قابلة للترجمة بنص 'طلّي' ما في اللغة الهدف، ولكن ماذا عن النص الثاني بلغته التقريرية الشوارعية السليطة؟

ويبدو أن "الطلاوة وقابلية الفهم السهل"، أي معيار الترجمة المقبول والمفروض على النحو الأكثر شيوعا في الصين اليوم، معقول أكثر من 'طلاوة' يان، ويمثل ذلك 'الغاية' المعلنه (٥٥) للمترجمين الذين أنتجا عددا من الترجمات التي استشهدت بها. وربما كان من الممكن اعتبار ترجمتهما لكلام بائعة اللبن العجوز عينة جيدة لما يمكن انتظاره من هذه المقاربة:

(٥٥)

我們的目標是，儘管原作艱澀難懂，我們一定得盡最大努力把它化開，使譯文盡可能流暢，口語化。

قصارى جهدنا لتخفيفه وإنتاج ترجمة ذات لغة طلاقة ودارجة.]

(مثال ٨ . ٢ . ١)

“發票嗎、先生？”她停下腳步、說、“喏、一品脫是兩便士、七個早晨二七一十四、就合一先令二便士。這三個早晨呢、每誇脫合四便士、三誇脫就是一個先令。先生、一先令再加上一先令二便士就是二先令二便士。”

إذا وضعنا نص چويس الأصلى جنباً إلى جنب مع ترجمة عكسية لهذه الترجمة الصينية، فإن الفروق الأسلوبية ستكون مذهلة:

الترجمة [ترجمة عكسية]

"Invoice, sir?" she said, halting. "Oh, each pint costs twopence. For seven mornings it was two times seven equals fourteen, which comes to one shilling and twopence. And for these three mornings, each quart costs four pence, and three quarts cost one shilling. Sir, one shilling plus one shilling and two pence comes to two shillings and twopence."

"كشف الحساب، يا سيدى؟"، قالت، متهملة. "أه، كل ثمن جالون ثمنه بنسان. لسبعة صباحات كان ذلك مرتين سبعة تساوى أربعة عشر، يعنى شلنا وبنسين. ولهذه الصباحات الثلاثة، كل ربع جالون يساوى أربعة بنسات، وثلاثة أرباع جالون ثمنها شلن. سيدى، شلن زائد شلن وبنسين تساوى شلنين وبنسين."

أصل چويس

—Bill, sir? she said, halting. Well, it's seven mornings a pint at twopence is seven twos is a shilling and twopence over and these three mornings a quart at fourpence is three quarts is a shilling. That's a shilling and one and two is two and two, sir. (U 1.442-5)

أى فاتورة يا سيدى؟ قالت وقد توقفت. على كل حال، سبعة أيام فى نصف لتر ببنسين يعملوا سبع اثنتين يبقى شلن وبنسين عليه وثلاثة أيام كل يوم لتر بأربعة يبقى ثلاثة لترات بشلن وشلن واثنين يبقى الحساب اثنين وبنسين يا سيدى. (طه ٢٢) فاتورة، يا سيد؟ قالت متخاذلة. إذن، إنها سبعة أيام واللتر ببنسين سبع مرات اثنتين يساوى شلنا وبنسين زيادة وهذه ثلاثة أيام المكيال بأربعة بنسات يساوى ثلاثة مكابيل، شلن. الحاصل شلن واحد واثنان يساوى اثنين واثنين يا سيد.

(نيازى ٢٧)

القطعتان اللتان تتكلمان بصورة أساسية عن نفس الأمر، تُظهران تبايناً فى الأساليب فى نفس الحدة التى نجدها بين الفقرتين المقتبستين آنفاً من "البيسكلوبات Cyclops". وعلى أية حال، فعلى عكس تلكما القطعتين، اللتين تتباينان بشخصيتيهما القويتين، كل منهما مذهلة بطريقتها الخاصة، فالتباين بين هاتين القطعتين هو تباين ما له شخصية مع عديم الشخصية. والحقيقة أن القراء الصينيين لهذه الترجمة، دون أن يكون بين أيديهم الأصل ذو الشخصية القوية بتسلسله الخاطئ نحوياً ماثلاً أمامهم، سيرون فقط الكلام عديم الشخصية بعملياته الحسابية 'الصحيحة'.

والحقيقة أن الترجمة طلاقة وسهلة الفهم، وأسهل متابعة بكثير من أصل جويس. ولكن ربما توقف المرء وتساءل: لماذا لم يكتب جويس نفسه تلك اللغة من النوع الواضح والمفهوم بسهولة لو أنه كان قد أراد ذلك؟ هل كان فكره أكثر تشوّشاً من أن يقول "two times seven equals fourteen: مرتين سبعة تساوى أربعة عشر"؟ هل كان أبطأ بديهته من أن يكتب الكلام بحسّ سليم وكان من ثم بحاجة إلى مترجم ذى "ذائقة أرقى" ليمارس 'امتيازهِ' المتمثل فى "تصحيح ما يبدو له تعبيراً غير معتنى به أو غير دقيق فى الأصل، حيث يبدو أن عدم الدقة ذلك يؤثر تأثيراً مادياً على المعنى"، كما ذهب تايتلر؟^(٥٦)

من ناحية أخرى، فبالنسبة للقارئ الصينى الذى ليس لديه أمام عينيه إلا هذه الترجمة، أين هى المرأة الأيرلندية البسيطة التى لا تعرف نحواً ولكنها تعرف شغلها جيداً بما يكفى لتحسب حسبة فى نفس واحد لما باعته وما هو مستحق لها؟ إن تلك الشخصية بكلامها المضطرب فى ظاهره (الذى أعطى فى حقيقة الأمر فكرة تامة الوضوح لزبونها عن كم يجب أن يدفع لها!) تمحى ببساطة. وتمحى معه بطبيعة الحال، الفكاكة الماثلة فيه كذلك.

(٥٦) انظر الفصل الثانى. القسم ٢.

لكى نفكر فى القضية على مستوى أكثر جذرية، هل كان **چويس** سيضع مثل هذا الكلام المائع الركيك الغث داخل نصه أصلاً، لو أن كل ما أراده هو أن يورد العمليات الحسابية 'الصحيحة' التى يمكن لأى تلميذ إجراؤها؟

يتمثل أحد جوانب مقاربة الاتساق الفنى، الذى يتبع مبادئ التأثير المتكافئ على طول الخط، فى تنويع أسلوب الترجمة وفقاً للحاجة، بحيث يتسنى له أن يُحدث تأثيراً على قارئ اللغة الهدف قريباً قدر المستطاع من ذلك الذى للأصل. وهذا أحد العوامل الرئيسية التى يجب مراعاتها فى الحركة الرابعة، 'العرض'.

إن هذه الإستراتيجية، التى قد تبدو كأنها مجرد تقليد أعمى، تمثل فى التنفيذ الفعلى إجراءً عالى الإبداعية عندما تكون اللغتان موضع النقاش منبثقى الصلة. وقبل كل شيء، لابد من أن يكون المرء متأكداً من ماهية التأثير الذى يُحدثه النص الأصلي بالضبط على قارئ اللغة المصدر ('الاكتساب')، وهى قضية ربما لم تكن قط للمترجمين الذين أنتجا الترجمة من النوع 'التصحيحي' فى المثال الذى بين أيدينا. ثم على المرء أن يجد الوسيلة الأسلوبية الملائمة من بين ذخائر الثروة الأسلوبية فى اللغة الهدف، المختلفة جذرياً عن تلك الخاصة باللغة المصدر. ومن أجل فقرات فى "السيكولوبات Cyclops" مثل الفقرة الثانية فى المثال ٨. ١. ١، على سبيل المثال، اضطررت إلى أن ألجأ إلى تعبيرات لهجية، بما فيها ضمائر غائب لهجية، لأعوض خسارة الصبغة الشوارعية التى تحملها بعض التعبيرات فى الأصل. ويبدو أن جهودى قد أحدثت تأثيرها على القراء الصينيين. وترى ناقدة أن استخدامى لمفردات لهجية من مناطق محلية عديدة فى الصين من شأنه تحقيق تحرر من أى ارتباط بمناطق جغرافية بعينها وإلى لعب دور تنويع أسلوبى أو سجل للمستويات اللغوية. وهى تلاحظ كيف أن الأسلوب المتباين المحتوى على ضمير الغائب اللهجى يبرز "بصورة حية" عقلية الراوى فى الترجمة.^(٥٧)

(٥٧) السيدة هوانج ميبى Haung Mei من الأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية Chinese Academy of Social Sciences، "اللهجات فى بوليسيز الصينية Ulysses"، عرض

وتصبح قضية العلاقة اللغوية لافتة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بترجمة "ثيران الشمس Oxen of the Sun"، الحلقة الرابعة عشرة، الفصل الذي يرتدى الأساليب الثلاثين ونيف التي يستخدمها جويس محاكاة للتطور التاريخي للنثر الإنجليزي. وهو أثر شامخ من الإنجاز الأدبي قراءة واستمتاعاً. كما يمثل مهمة شامخة أن يعاد عرضه في أي لغة أخرى، ولكن على الأخص في لغة منقطعة الصلة مثل الصينية. وقد تتم ترجمة إلى لغة شقيقة بشكل طبيعي تماماً عن طريق ما يسميه بيتر نيومارك المنهج 'الدالي'، أي اتباع كل من معجم الأصل وبنائه النحوي، مع بعض المواءمات هنا وهناك، ولكن على نحو لصيق تماماً. وسيكون قارئ اللغة الهدف قادراً على أن يرى فكرة التطور الأسلوبى التدريجى، على نحو غائم إن لم يكن بنفس الوضوح الذى يرى به القارئ الإنجليزي. ذلك النوع من 'الترجمة الدالية'، على أى حال، غير وارد بالمرّة فى الصينية، حيث يتعين إعادة سبك كل جملة تقريباً بالكامل ليكون لها معنى.

ولست بحاجة إلى أن أعيد هنا قصة العملية الشاقة التى حاولت عن طريقها أن أنهض بتلك التحديات، كما وصفتها بشيء من التفصيل فى *نبات النفل* (Jin 2001b:Chapter 6:5). بل سأستخدم زوجاً من الأمثلة الجديدة الشبيهة بتلك المذكورة هناك ولكننى سوف أناقشها فى ضوء التنويع الأسلوبى والتشخيص، بعيداً عن تركيز الكتاب على التطور التاريخى للأساليب.

(مثال ۸. ۲. ۲)

Loth to irk in Horne's hall hat holding the seeker
stood. On her stow he ere was living with dear
wife and lovesome daughter that then over land
and seafloor nine years had long outwandered.
Once her in town hit the meeting he to her bow
had not doffed. Her to forgive now he craved
with good ground of her allowed that that of him
swift seen face, hers, so young then had looked.
Light swift her eyes kindled, bloom of blushes
his word winning. (*U* 14.86-92)

من خشية الإحراج في ردهة هورن بقبعته في يده وقف
الناشد. في نزلها كان من قبل يعيش مع قرينته العزيزة وابنته
المحوبة ومنذ ذلك الوقت ولأعوام تسعة ظل يطوف أرضاً
وبحراً. لقد لاقاها ذات مرة في مرفأً البلدة ولم يرفع لها قبعته
رداً على إيماءة تحيتها. لكي منها يلتصق الصفح بصدق
كاشفها بأن وجهها الذي لمح أنه آنذاك كان في غاية الشباب.
واضطربت عيناها ببريق بسرعة، وأكسبت كلماته وجنتيها
تورداً خجلاً. (طه ۷۰۷)

來者恐唐突，持帽廳中立。此人九年前，曾住姓
家房，愛妻並嬌女，均在屋中居；海陸九年遊，
港邊曾邂逅，彼女一鞠躬，彼男未脫帽。今日渠
請罪，緣由敘分明，姓顏殊年輕，瞬間未及辦。
此言多懇切，深獲彼女心，眼中閃光輝，雙頰飛
紅霞。(Jin tr 1996a:809-10; 1996b:576;
2001a:583)

وقد اخترت من ذخائر الأساليب الصينية القديمة البحر العروضي 五. 五 [wu-yan: بيت العلامات الخمس] لأن استخدامه المتكرر في الشعر القصصي والغنائي القديم يأتي بنبرات تَمَّتْ بسببِ إلى أسلوب القصيدة الأنجلو-ساكسونية "المتجول The Wanderer" التي يحاكيها جويس في هذا القسم. ولكنه ملائم على الأخص لهذا المشهد، عندما يأتي بلوم إلى مستشفى النساء والولادة في زيارة من باب التعاطف مع صديقة في مخاض الولادة ويلتقى ممرضة يتصادف أنها إحدى معارفه القدامى. وتفوح سطور المشهد عذبة الألحان بالعواطف الرقيقة للرجل والمناسبة.

(مثال ٨ . ٢ . ٣)

...No question but her name is puissant who
 aventried the dear corse of our Agenbuyer,
 Healer and Herd, our mighty mother and mother
 most venerable and Bernardus saith aptly that
 She hath an *omnipotentiam deiparae supplicem*,
 that is to wit, an almightiness of petition because
 she is the second Eve and she won us, saith
 Augustine too, whereas that other, our grandam,
 which we are linked up with by successive
 anastomosis of navelcords sold us all, seed,
 breed and generation, for a penny pippin. (U
 14.294-301)

لا ريب أن اسمها قوى من حملت الجسد العزيز لمن افتدانا،
 فاطرنا وراعينا، أمنا العظيمة والأم المجلبة وكما يقول
 برناردوس لها *an omnipotentiam deiparae supplicem*، أى أن لها أكبر قدرة على التشفع فهي حواء
 الثانية وقد نجتنا، وهذا ما يقوله أوغسطين أيضا، فى حين أن
 الأخرى، جدتنا، التى نرتبط جميعا بها بتواصل نفهم أحوال
 السرة باعتنا كلنا بزرا ونسلة وأجيالا بتفاحة بمليم. (طه ٧١٧)

聖母威力，無可置疑，基督真身，一舉而出，拯
 救苦難，放牧世人。強大女性，至尊之母，誠如
 前人，百納德斯，稱頌聖母，*omnipotentiam deiparae*.

*supplicem**，其義為何？伊之祈求，聖力無邊，
 蓋因聖母，夏娃第二，且能救我，與夏不同，奧
 古斯丁，亦曾論及，夏娃祖婆，雖與吾輩，網路
 錯綜，臍帶相聯，竟將吾儕，祖祖代代，一齊葬
 送，所為何哉，蘋果一枚。

注：拉丁文：天主之母的萬能祈求力。(Jin tr
 1996a:816-7; 1996b:583; 2001a:589)

ويبدو أن البحر الصينى القديم 四言 [si-yan: بيت العلامات الأربع]،
 والذي كان مستخدما عادة فى الكتابات السجالية، يناسب تفسير ستيفن التسويغى
 المتهم للمعتقدات المذهبية الكاثوليكية الوارد فى شكل محاكاة لأسلوب نثرى

إليصاباتي. لكن نبراته الفخورة والواثقة من نفسها تساعد أيضا في إبراز عقلية ستيفن، على الأخص عندما يكون على المزاج في تنكيته مع أصحابه الشاربين.

ولعل مما يلاحظ أن 四言 [siyan—سييت العلامات الأربع] القديم هذا مختلف بنائيا عن الاستخدام الحديث للعبارة ذات العلامات الأربع الرائجة لا تزال في النثر الصيني المعاصر. ويؤدي ذلك الاستخدام الحديث دائما الغرض المتمثل في البنية المتوازنة أو غاية بلاغية مشابهة ما. على سبيل المثال، فقد وظفته في الوصف المنمق لشخصية المواطن the Citizen باعتباره عملاقا:

(مثال ٨. ٢. ٤)

The figure seated on a large boulder at the foot of a round tower was that of a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freelyfreckled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero. (U 12.151-5)

كان الشكل الآدمي الجالس على جلمود صخر عند أسفل برج مستدير لبطل عريض المنكبين عظيم الزندين مدمج الأوصال مرشق العينين أرجواني الشعر كثير النمش أشعث اللحية واسع الحنك أختم الأنف مسنون الرأس جهير الصوت عارى الركبتين ضخم اليدين كثيف شعر الساقين متورد الوجه مفتول الساعدين. (طه ٥٤٤)

坐在園塔前大石墩上的是一條好漢，肩膀寬闊、胸膛厚實、四肢強壯、眼光坦率、頭髮發紅、雀斑斑斕、鬍子蓬鬆、嘴巴寬大、鼻子高聳、腦袋長長、嗓音深沉、膝蓋裸露、兩手粗壯、兩腿多毛、臉色紅潤、雙臂多健。

(Jin tr 1993:654; 1994:453; 2001a:461-2)

كل تلك العبارات ذات العلامات الأربع تتبع نحوياً نموذج 'الفاعل + الصفة المسند'، على خلاف نموذج 'الصفة + الاسم + اللاحقة "ed" الخاص بالنص المصدر، لكن المفعول الأسلوبى مماثل. وتمثل كل عبارة وحدة مكثفة بذاتها وصفية الطابع. تلك هي السمة التي تكوّن عن طريق التكرارات المتعددة نفس التأثير ذا الطابع العملاقى الساخر على غرار صفات چويس المركبة المتعددة. لكن ستيفن الصينى يغمغم بسطوره الموزونة العتيقة ذات العلامات الأربع المبنية بطريقة أعقد كثيراً. وهي أقرب نحوياً من البيت الشهير بطريقه [lao-ji fu li, zhi zai qian-li] "老驥伏櫪，志在千里" من قصيدة السيان siyan السجالية 《龜雖壽》 [gui sui shou] لـ كاو كاو Cao Cao، ذات البنية الداخلية لجملة معقدة: "الجواد العجوز، ورغم أنه راقد في مزوده، لا يزال يفكر في رحلة الألف ميل".

وإنما باستدعاء القوة المتأصلة للنحو الصينى القديم تكون البنية البادية البساطة قادرة على نقل المنطق المعقد للغة ستيفن. كما أنه بتلاعبات مماثلة بالأساليب النثرية الصينية، التي تأخذ في التغير قبل أن تتلاشى تدريجياً وتذوب في خليط من تعبيرات لهجية محمولة على اللغة الأدبية ولغة عامية، تتخذ ثيران الشمس "Oxen of the Sun" الصينية شكلها على غرار نموذج چويس.

٣. الأسلوب هو الشخصية

مثل كل الكتاب العظام، ولكن بعمق نادرا ما بلغ إن بلغ أصلا، يُمسك
جويس بأداة أسلوبه كمعين لا ينضب في تشخيص الرجال والنساء الذين نَعْمُر بهم
بوليسيز.

وتامما كما ترسم "الفانورة" غير السليمة نحويا شخصية بائعة اللبن العجوز،
كذلك فإن التكتيت المتقّف الذي يَصْدُر عن ستيفن يُبرز بذكاء فطنته، وفخره بتفقه
ومشاعره المكبوتة إزاء الكاثوليكية مستمدا قوته من الاقتباس اللاتيني، مع أنه قد
يكون انتحالا.^(٥٨)

وكأمر واقع، فإن انتحالا متعمدا سيكون حقا عاملا أسلوبيا لا ينبغي إهماله.
واليك هذه القطعة عن لينيهان Lenehan:

(مثال ٨. ٣. ١)

He offered a cigarette to the professor and took
one himself. Lenehan promptly struck a match
for them and lit their cigarettes in turn. J. J.
O'Molloy opened his case again and offered.

— *Thanky vous*, Lenehan said, helping himself.
(U 7.465-8)

(٥٨) عبارة ستيفن اللاتينية "omnipotentiam deiparae supplicem" يمكن أن تكون من اختراعه
على أساس فهمه للقديس برنارد أوف كليرفو St. Bernard of Clairvaux. انظر ملاحظات جيفورد
وسيدمان (1988) على الموضوعين U 14.297 و U 13.337.

قدم للبروفيسور سيجارة وأخذ لنفسه واحدة. وفورا قدح لهما
لينيهان عود ثقاب وأشعل لهما السيجارتين، الواحد تلو الآخر.
فتح ج ج أومولوى علبته من جديد وقدمها:

- ثأنك يو ميرسيه! قال لينيهان وهو يتناول واحدة. (طه
(٢٢٦)

لفظة "ثأنكى" *thanky* نحت طفولى بعض الشئ وعبارة "ثأنكى" *thanky*
vous "كذلك خلط ردىء الذوق للإنجليزية والفرنسية. فماذا يفترض أن يفعل
المترجم مع هذه اللغة الرثة؟ هل نحسنها إلى "ميرسى بوكو" *Merci beaucoup*؟
أم نصحبها إلى "ثأنك يو" *thank you* ونترجمها "謝謝你" *[xie-xie ni]*؟، كما
نجد فعلا في إحدى الترجمات؟

كلا! سيمحو ذلك اللوحة التى رسمها جويس للمتملق! تلك الشذرة المزعجة،
أو المقرزة بالأحرى، من اللغة تمثل جانبا من شخصيته. إنها تشئ بفطنته
الرخيصة المميزة، التى تتخذ عادة شكل نكتة أو مقولة مجنونة ما، يظن أنه
يستطيع بها استدرار حسنة صغيرة أو حسنتين فى صورة شراب مجانى أو
سيجارة.

وربما كانت محاولتى لإعادة عرض هذه الشذرة من الأسلوب الجويسى
مزعجة، أيضا، أو حتى مقرزو عند قراءتها: إنها "謝謝啦" *[xie-la vous]*—
ثأنك بى *thank yea vous*، وهى عبارة مخالفة للقواعد النحوية كما أنها
متدنية الذوق، مع ملاحظة تشرح *vous* " (Jin tr 1993:308; 1994:196;)
(2001a:201).

فى رواية ذات شخصيات بالحجم الطبيعى، تكون الطريقة التى يفكر
ويتحدث بها كل منهم جزءا من شخصيته. إنها تشكل جزءا مهما جدا من النص.

ولا مناص من أن يتسبب أى تخاذل فى إبقاء تلك الحقيقة الجوهرية تحت النظر، وفى الإحساس بالقوة الماثلة فى شخصية متسقة، فى إصدار أحكام خاطئة على الرسالة المصدر. وما من شىء يفصح عن هذه الحقيقة مثل بعض حالات سوء فهم للنص تتعلق بـ بك مليجن.

(مثال ٨ . ٣ . ٢)

—Yes? Buck Mulligan said. What did I say? I forget.

—You said, Stephen answered, *O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead.*

A flush which made him seem younger and more engaging rose to Buck Mulligan's cheek.
(U 1.197-201)

- نعم، قال بوك ماليجان، ماذا قلت؟ لقد نسيت. وأجاب ستيفن:

- لقد قلت: "آه، لم يكن سوى ديدالوس الذى نفقت أمه كالحيوان".

وتخضب وجه بوك ماليجان. بحمرة جعلته يبدو أصغر سناً وأكثر وسامة. (طه ١٠)

- نعم؟ قال مليغن. بماذا أجبتها؟ لقد نسيت.

- قلت، أجاب ستيفن: آ، إنه ديدالوس لا غير. الذى أمه ميتة ميتة بهيمة.

حمرة جلعتة يبدو أصغر، وأكثر جاذبية، سطعت في وجه بك
مليجن. (نيزى ١٩)

هذه قطعة مهمة للرواية كلها من حيث إنها تكشف عن الصراع العقلى بين
ستيفن ومليجن الذى فى سبيله إلى التطور ليكون واحدة من خطوط الرواية
الرئيسية. ذلك أن بك مليجن، إذ يستشعر أنه يبدو على ستيفن أنه يُضمر له
ضعيفة ما، ألح عليه ليخبره ما الأمر. لقد بدأ ستيفن يشرح أنه كان أمرا حدث منذ
حوالى عام مضى، بُعيد وفاة أمه، عندما زار مليجن واسترق السمع إلى محادثة
بين مليجن وأمّه، أم مليجن، التى سألت مليجن عن كان فى غرفته.

إذن فالكلمات مائلة الحروف (أصل چويس) هى التى كانت قد أغضبت
ستيفن عندما استرق السمع إليها: *O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead*: أد، إنه ديدالوس وليس أحداً غيره وهو الذى ماتت أمه موت
البعير. والعبارة المفتاحية التى كانت قد سببت التكرار هى بشكل جلى التوليفة
الغريبة "beastly dead": ماتت موت البعير". ومن ثم فإن مسألة كيف نفهمها
سؤال جوهرى بالنسبة للمترجم. وترد إحدى الترجمات الصينية للجملة ذات الصلة،
التي استشهد بها أحد النقاد كمثال على إعادة الإنتاج الأمينة، على هذا النحو:
他母親死得可慘哪 [ماتت أمه بطريقة جدّ مأساوية].

مرة أخرى، ها هو ذاك حجر يقتل عصفورين، القيمة الدلالية لكلمة
"beastly": كالبعير" من ناحية ومجرى السياق من الناحية الأخرى. لكن أكثر ما
يتضرر كثيرا هو رسم الشخصية. ولسنا بصدد تضيق وقت أكثر من اللازم فى
حدس أى نوع من التخمين اقتضاه الأمر فى الوصول إلى مثل هذا التفسير غير
المبنى على أساس لكلمة "beastly": كالبعير"، ولكن من الجلى أن المترجمين كانوا
مرة أخرى 'يصححون' چويس. ولابد أن منطقهم قد بُنى على 'الحس السليم' الذى
يقول لنا إن رجلا يتحدث عن موت أحدهم يفترض به أن يكون مشفقا، ومن ثم

شعروا بأن لهم الحق في تصحيح النعت القاسي "beastly: كالبعير" إلى تعبير عن التعاطف.

ومليجن المعى وذكى وموهوب، لكنه أيضا ساخر بذىء. وربما كان قد قفز إلى الماء لينقذ رجلا من الغرق، إلا أنه ليس من شيمه أن يشعر بالتأثر لعجوز محتضرة. وتتضح هذه النقطة بوضوح بالغ في الشرح الطويل الذي يقدمه وهو يستعيد فطنته بعد الصدمة الأولى لدى تذكير ستيفن له. ذلك أنه يحاول أن يبرر استخدامه لكلمة "beastly: كالبعير"، وحججه تجعل من الواضح أنه ليس هناك ذرة رحمة أو شفقة في الكلمة عندما نطق بها.

(مثال ٨ . ٣ . ٢ ب)

—And what is death. he asked, your mother's or yours or my own? You saw only your mother die. I see them pop off every day in the Mater and Richmond and cut up into tripe in the dissectingroom. It's a beastly thing and nothing else. It simply doesn't matter. ... (U 1.204-7)

وما هو الموت، موت أمك أو موتك أو موتي؟ لقد رأيت أنت أمك فقط وهي تحتضر. أما أنا فأراهم كل يوم يلحقون أصابعهم في مستشفى الأم وفي ريتشموند ويقطعون إربا إربا في المشرحة. إنه شيء وحشي ولا شيء سواه. وليس للأمر أهمية إطلاقا. (طه ١٠)

- وما الموت، تساعل، موت أمك، أو موتك أو موتى أنا؟ لم
تر سوى أمك تموت. أنا أراهم يفسون كل يوم فى مستشفى
ميتر ومستشفى ريتشموند ويقطعون إلى حباتك فى صالة
التشريح. ذلك شيء بهيمى، ولا شيء آخر. إنه ببساطة لا
يهم. ... (نيازى ١٩)

ومن المحتمل أن المترجمين أدركوا بوجود ارتباك فى فهمهم عندما وصلوا
إلى هذا التبرير الذاتى من قبل **مليجن**، لكن لم يكن من منهجهم أن يعودوا أدراجهم
ليتفقدوا ما إذا كانوا قد اكتسبوا الرسالة الصحيحة. بدلا من ذلك، حاولوا أن
يرفعوها قليلا عن طريق لى عنق النص، مما يجعل الأمور حتى أسوأ. وتلخيص
مليجن "It's a beastly thing and nothing else. It simply doesn't matter:
إنه شيء حيوانى ولا شيء آخر. وهذا ببساطة أمر لا يهم" إنما هو توكيد
مضاعف لإثبات أن استخدامه الحاذق السخرية للكلمة القاسية هو رصد موضوعى
للواقع. فالموت حدث طبيعى ليس على أحد أن يتأثر به عاطفيا. وتعزز الجملتان
بعضهما البعض. لقد أعيد ترتيب الجملتين فى ترجمتهما إلى جملتين متناقضتين:
事情是怪惨的، 可這算不了什麼。 [إنه بالتأكيد شيء مأساوى جدا، لكن
ذلك لا يهم.]

وقد أوردت كلمة "可" [ke-لكن، إلا أن] لتضفى على الأفكار
المتناقضة مظهر التتابع المنطقى. إلا أنه حتى مع هذا التحايل، الذى يرقى إلى
مستوى انقلاب كامل لمجرى النقاش فى النص المصدر، يبدو **مليجن** فى هذه
الترجمة الصينية كأنه لم يعرف منطقا ولم يكن لديه تسلسل فى التفكير على
الإطلاق! لقد عدّد الوقائع فقط ليثبت أن الموت ما هو إلا حدث شائع بطبيعته، إلا
أنه يتبعها بملاحظة عاطفية مفادها أنه شيء مأساوى جدا، وفى اللحظة التالية يعلن

أن ذلك الشيء المأساوى جدا لا يهم! فأى شخص غريب الأطوار هو هذا — مليجن وهو ما سيظهر عليه حتما لقراء هذه الترجمة بالصينية.

والواقع أن استخدام جويس لكلمة "beastly: كالبعير" يبقى تماما داخل نطاقه الدلالى السليم، الذى ينسجم مع السياق تمام الانسجام عند متحدثى الإنجليزية الأصليين كلمسة ناطقة فى رسم شخصية بك مليجن. والمعنى الأساسى لكلمة "beastly: كالبعير" ("مثل بهيمة، مثل حيوان") ماثل بوضوح فى أعماق هذا السياق موضع الفحص المتمعن، إلا أن هناك استعمالا فى الكلام الدارج والعامى تفقد فيه هذه الكلمة الكثير من معناها الصحيح عندما تستخدم كلعنة بلا معنى تقريبا مثل "bloody: دموى، مميت، موت" أو "damn: يلعن، اللعنة". تلك، بالطبع، لغة رثة جدا أيضا، ولكنها بالضبط اللغة الرثة من النوع الذى يناسب ذوق رجال بعينهم من رجال المجتمع الراقى يحبون أن يبدوا خشنى الطباع، ومليجن من ذلك النوع من الرجال بالضبط. وربما كانت تلك هى الطريقة التى استخدم بها الكلمة أول الأمر، عفو الخاطر نوعا ما، عندما ذكر موت أم ستيفن لأمه هو. وبالطبع كان ذلك شيئا من الوقاحة وعدم التعاطف كلية أن يقال، ومليجن يدرك فى الحال أى زلة وقع فيها ليكون قد ضبط، من قبل ستيفن نفسه، وهو يقول مثل هذا الشيء القدر خلف ظهره. ولهذا يتورد وجهه.

ومفهومه على هذا النحو، لابد أن تترجم العبارة "beastly dead: ماتت موت البعير" بمفردة فى اللغة الهدف ستبدو جلفة وقاسية على نحو مماثل، لكنها، فى نفس الوقت، تليق برجل مجتمع راق خشن الطباع. وهناك القليل جدا من التعبيرات الصينية عن الموت يمكنها حمل تلك القوة الأسلوبية، حتى إن لم تكن على صلة بـ "بهيمة beast"، من قبيل:

見閻王了 [jian yan-wang le],

[خرج ليرى ملك العالم السفلى],

完蛋了 [wan-dan le],

[شاطر الدلو]،

翹辮子了 [qian-bian-zi le],

[انتصبت صغيرته]،

وهلم جرا.

وربما كان من الممكن أن نستخدم أحد تلك التعبيرات، لو لم يكن مليجن قد أتى بتعقيد أكبر في محاولته تخليص نفسه من حرجه.

لأن ذلك هو ما تمثله خطبة "what is death: ما هو الموت" التي ألقاها مليجن: محاولة لإنقاذ ماء وجهه بالجوء إلى المعنى الأساسي لكلمة "beastly: كالبعير". ومع أنها لا تزال كلمة من القسوة أن يقال في حق أمّ صديق، فإنه يشعر أنه يمكنه تبريرها بالمعرفة المهنية التي راح يكتسبها في مدرسة الطب عن الحياة والموت. "it's a beastly thing and nothing else: إنه شيء حيواني ولا شيء سواه!"

ونتيجة لهذا التعقيد، ينبغي الإبقاء على فكرة البهيمة ماثلة في ترجمة المفردة "beastly: كالبعير". لكن العبارتين "beastly dead: ماتت موت البعير" و "it's a beastly thing and nothing else: إنه شيء حيواني ولا شيء سواه" مختلفتان جدا في الأسلوب. كلتاها لصيقتان بشخصية مليجن، لكن كلا منهما تعرض جانباً مختلفاً منها. وترجمتى للقطعة موضع المناقشة إنما هي اجتهد لتصوير ذلكما الجانبين المختلفين بأسلوبين ملائمين:

你說，斯蒂汾答道，咳，代達勒斯唄，他媽媽挺
了狗腿兒啦。壯鹿馬利根臉上泛起一陣紅暈，使
他顯得更年輕可親了

وقال لى إن الرجل القصير صاحب الرقبة القصيرة الذى
نبيهنى إليه ذكى جدا وهو رجل المستقبل جريفيث ... (طه
١٣٢٥)

لا يمكن تصور أنه يمكن لأى شخص ملِّمٌ بأى قدر من الإنجليزية أن يعجز
عن معرفة معنى "neck: رقبة، عنق"، ولكن من الجلى أن بعض المترجمين
قرروا أن مولى لابد أن تكون قد قصدت "necktie: ربطة عنق". وهكذا 'تُصحح'
كلمات مولى فى نصهما الصينى إلى 那個沒繫領帶的小個子 [ذلك الرجل
الضئيل الذى بدون ربطة عنق].

غير أن هذا 'التصحیح' دمر المعنى السليم لاسم بسيط جدا من الناحية
النحوية، وهو ما لا يملك مترجم أبدا الحق فى أن يفعله ما لم يكن هناك سبب أولى
حقا فى التصوير الفنى. وفى نفس الوقت، أضرَّ هذا التصحيح بالسياق أيضا، هذا
السياق الذى لا يشير عند فهمه على النحو السليم إلى شىء غير العنق البشرى
نفسه. أولا، هناك أداة التعريف "the: ال". ورغم أن أداة التذكير "a" ربما كان من
الممكن ألا تغيّر المعنى، تؤدى أداة التعريف وظيفة أفراد الشىء محل النقاش
باعتباره العنق ذاته الذى يُفترض أن يكون لدى لإنسان. لكن ما هو أنفذ أثر حتى
من تلك القوة النحوية التى لا يخطئها أحد والتى تحملها أداة التعريف، هناك القوة
المزاجية للمرأة التى تقول هذا القول داخل عقلها هى.

إن مولى بلوم كما يبدعها جويس فى "پنيلوپى Penelope" واحدة من أكمل
الشخصيات النسائية تطورا فى الأدب الإنجليزى. وعبر صفحاتها الأربعين من
الحوار الداخلى، تغدو صورتها بالغة الألفة للقارئ، بكل جوانبها المرسومة بألوان
حية. وأحد تلك الجوانب لسانها الصريح الحاد، المستخدَم بتحرر من الكبت نادرا ما
نجدّه فى الأشخاص المتعلمين ومُسَلَّطًا بمغالة لا تحفظ فيها. ولو أن المرء سمع

امرأة نتحدث عن " her own hole: فتحتها"^(٥٩) هي باعتبارها بعمق سبعة أميال (U 18.1522)، فلن يفاجأ المرء بأن يسمعا تصف رجلا قصير العنق بكونه "without the neck: بدون رقبة". هذا في صميم شخصيتها. والحقيقة أنه كان سيجعلها امرأة أخرى تماما، سيدة وقورا عتيقة الطراز ربما، أن تميز رجلا فى الشارع بكونه لا يرتدى ربطة عنق.

غياب الترقيم على طول حلقة "پنيلوبي Penelope" الممثلة لحوار مولى الداخلى هو نفسه حيلة مهمة من حيل جويس فى رسم شخصيته النسائية الرئيسية. وقد دفع والتون ليتز Walton Litz (1974:404) بأن "پنيلوبي لا تسهم بشيء فى تتابع الأساليب الذى هو أحد مواضع اهتمامنا الرئيسية فى *يوليسيز*". ولابد أن هذا الحكم مبنى على واقع أن التدفق الهائل للكلمات، مع أنه خال من الترقيم، يمكن ترقيمه وتقطيعه إلى جمل بسيطة وعادية إلى حد ما، وبوصفها كذلك لم تكن لتستحق اهتمام ناقد يقوم بدراسة جادة فى الأسلوبيات. وكان من الممكن أن يكون هذا صحيحا جدا. غير أن استرسال الكلمات الذى لا ينقطع هو نفسه أسلوب ينطق بجانب من تكوين الشخصية. وكان إبداع جويس مبني على ملاحظات على واقع الحياة: لابد أنه سمع دوما مثل هذه الاسترسالات الكلامية غير المنقطعة من زوجته هو، وكانت امرأة غير متعلمة، تحمل رسائلها له دليلا واضحا على حالة ذهنية معتادة على إنتاج مثل هذه الاسترسالات. وكما يُعْرَضُ فى الفصل الأخير من الرواية التى بين أيدينا، فإنه بالتأكيد صوت عقل لم يتلق دروسا فى أشياء مثل قواعد النحو والمنطق وما وراء الطبيعة، ليس ذلك فقط بل ويحتقر تلك الأشياء الرفيعة.

أما بالنسبة للمترجم، فتلك مرة أخرى مسألة مقارنة بشكل رئيسى. وكما هو مذكور ضمنا آنفا، فإنه لن يكون بمثابة تحدٍّ كبير فوق الحد أن ندرج علامات

(٥٩) "مشرحا" (طه ١٣٧٨). — المترجم.

الترقيم ونقطع الاسترسال إلى نثار من الجمل، رغم أن قائمًا بالإدراج يفتقر إلى الكفاءة ربما جلب قراءات خاطئة وغلطات صادمة. ولكن حتى لو كان مقطعًا بشكل صحيح، فإن حوار مولى الداخلى سيكون سفاسف مما على كل لسان، إن لم تكن مملة. والحقيقة أن ذلك كان سيهبط بالفصل إلى حالة الانعدام الأسلوبى دون مستوى أى عمل فنى، كما تبين فيما فعله به بعض المترجمين بالفعل.

والواقع أن نتيجة مثل هذه 'التصحّيات' المتواصلة ستكون خسارة جانب من الحياة الأيرلندية. فتلك الظاهرة الخاصة بالنسوة غير المتعلّقات ولكن المفعمات بالحيوية (وبعض الرجال الأفضل تعليمًا كذلك، مثل بلوم أحيانًا) الذين تعمل عقولهم على هيئة تيارات مشوّشة لاهثة فى ظاهر الأمر ستُحى ببساطة. وبدلاً منها، سيفكر كل شخص فى شكل جمل قصيرة عديمة النكهة وأحياناً عديمة المعنى. وسيكون هذا استباحة يرثى لها لفن أحد العباقرة من جانب متوسطى الموهبة.

وأنا ممتن لرئيس تحرير قسم عند أحد ناشريّ لمجرد اقتراحه إلى تقطيع نصى النهائى الخالى من الترقيم وعدم امتعاضه عندما أجبت بكلمة "لا" حاسمة. صحيح أنه كان ثمة بعض الشكاوى بخصوص الافتقار الكامل إلى الترقيم، لكن ناقدًا حساسًا وباحثًا مدققًا (Wang 1999:273) وجد أن قراء الصينية ليسوا أبطاً من قراء الإنجليزية:

بعد أن طالعت ترجمة چن بعناية، لدى انطباع بأن القراء بوجه عام سيكونون قادرين على متابعتها بدون مشاكل. وفى استطلاع أجريته، دعوت قراء 'عاديين' كثيرين، من ضمنهم فتاة فى السنة الثانية من المدرسة المتوسطة، لقراءة ترجمة

جن من الصفحة ١٠٤٧ إلى ١٠٥٦ (طبعة بي إل بي إتش
PLPH). وقد وجدوها جميعا مقروءة تماما.

٤. اللسان المتعدد اللغات لحياة متعددة الثقافات

بينما فاز الجهد متعدد الأساليب الذي قمت به في ترجمتي ببعض الحفاوة النقدية، فإن محاولتي متعددة اللغات لم تحظ بعد بأى تأييد واضح.

وبالمقارنة مع اختراعه لنثر ذى أساليب متغيرة، والذي كان ممعنا في بعده عن التقليدى عندما ظهر لأول مرة بحيث إنه حتى ت. س. إليوت المعجب الكبير بـ جويس كان مصدوما بما يكفى ليصفه بأنه "ضد-أسلوب" (Ellmann 1993:357)، فإن استعمال جويس للغات غير إنجليزية في نصه، طالما تعلق الأمر بـ *يوليسيز*، هو في الحقيقة تقليدى تماما. وقد تمثلت ممارسة منتظمة فى الأدب الأوروبي فى اقتباس الكلام بأى لغات يفترض أنه قيل بها. ومن الجلى أنه بسبب طبيعته التقليدية فإن وجود القطع متعددة اللغات بكثافة بالغة فى نص *يوليسيز* لم يكد ينتزع أى تعليقات محددة من الأكاديميين الصينيين المهتمين بتعقيدها الأسلوبية.

على أن هذا يضع المترجم غير الأوروبي أمام معضلة. فمثل هذه القطع لا تخلق صعوبة حقيقية من حيث المهارات الترجمية لأنه ليس ثمة أكثر من منهجين أساسيين يمكن الاختيار بينهما، ولكن يبدو أنه يوجد صراع بين الفن وسهولة الفهم من الصعب تسويته. والمنهج الرئيسى الأول هو أن نترجم الشذرات غير الإنجليزية إلى صينية بالضبط مثل بقية النص، بحاشية أو بدون حاشية لتحديد لغاتها الأصلية. والثانى هو الإبقاء على الشذرات غير مترجمة، بحاشية تحدد لغاتها وتشرح معانيها مع ترجمات إلى اللغة الهدف. وتتضمن الحلول الوسط

الممكنة بين المنهجين وضع كل من الشذرات الأصلية وترجماتها فى النص النهائي، بمساعدة الأقواس أو بدونها.

ومن الجلى أن المنهج الأول لا يتبع التصميم الفنى للأصل، لكن له ميزة الفهم السهل بالنسبة لمجموع قراء اللغة الهدف. ولم أتردد فى الاستقرار عليه عندما ترجمت المختارات الأولى أثناء أواخر عقد ١٩٧٠ وأوائل عقد ١٩٨٠، حيث إن سهولة الفهم كانت شاغلا كبيرا آنذاك. ولكن بعد أن كانت فصول قليلة قد نشرت فى دورية قومية وكتاب منفصل على السواء، اعتبرت أن الجليد قد انكسر وقررت اصطفاء المنهج الثانى كتمثيل أكمل لمقاصد المؤلف. وللأسف، لم يحظ هذا القرار بعد بتأييد نقدى يذكر.

وتصف الأستاذة لى- لنج تسنج Li-Ling Tseng، وهى قارئة مدققة ومشجعة متحمسة لترجمتى ككل، ممارستى متعددة اللغات على أنها أحد العيوب التى تشوه فهم قارئ اللغة الهدف للرواية. وهى تعنون عرضها النقدى "Fair are the Flowers in a Mist: ناضرة هى الزهور وسط الضباب" (ترجمتى لجملة 霧中看花花自媚) لتشير إلى حكمها بأننى قد نجحت فى توصيل "جمال وعبق" الرائعة العظيمة نفسها للقراء الصينيين على الرغم من التأثيرات المشوشة لبعض العيوب، التى من بينها يُمنل وجود نص متعدد اللغات عيبا "مزعجا" بصفة خاصة:

القطع الكثيرة من الترجمة الصينية المختلطة مع لغات أجنبية ليست فقط عسيرة القراءة، بل هى مزعجة جدا. وطالما تعلق الأمر بالقارئ الصينى العادى، فلعل من غير المهم ما اللغة الأجنبية المستخدمة فى النص المصدر. والأكثر أهمية ما المعنى" (Lin 1996:169). واقتراحى هو أنه كان من الأفضل إبقاء القطع الواردة بلغات أصلية غير إنجليزية نادرة قدر المستطاع. وباستثناء الحالات التى ترد فيها إشارة محددة

فى السياق إلى استخدام لغة أجنبية، أو حيث يوجد سند فى
الحبكة يبرر الاحتفاظ باللغات الأجنبية، ينبغى ترجمة تلك
القطع طالما أمكن ذلك. ودعونا نقل قدر الإمكان من القطع
غير المقروءة بالمرّة من قبيل " dents 黃牙老婆子長
Tseng 1997:155). "jaunes 的 vieille ogresse
ترجمتى [الإنجليزية]

ومن الجلى أن ممارستى هذه غير مقبولة بتاتا، إذا ثبت أنها "غير مقروءة
بالمرّة" و"مزعجة جدا" حتى عند ناقدة متعاطفة جدا بل وتُكَنّ لى إعجابا فى غير
ذلك. غير أنه يبدو أن هناك منفرجا ما للأمل بما أنها تذكر "السند فى الحبكة"
كأرضية محتملة لاستبقاء اللغات الأجنبية. إذ إن من المؤكد أن أى شخص يشاء
سيكون قادرا على إيجاد سند، وسند قوى، من ذلك النوع الذى فى نص *جويس*.
ولإثبات حجتي، يمكننا البدء بنظرة على نص *جويس* نفسه لنرى الفقرة عينها التى
استخرجت منها الناقدة الجميلتين القصيرتين، لنرى ما إذا كان ثمة سند لما يُشجَب
لكونه "غير مقروء بالمرّة". ولقيود المساحة، سأكتفى ببعض المقتطفات من الفقرة
الطويلة إلى حد كبير، بما يكفى فحسب لتوضيح الفكرة:

(مثال ٨. ٤. ١)

...*Un demi setier! A jet of coffee steam from the
burnished caldron. She serves me at his beck. Il
est irlandais. Hollandais? Non fromage. Deux
irlandais, nous, Irlande, vous savez? Ah, oui!*
She thought you wanted a cheese *hollandais*.
...Well: *slainte!* Around the slabbed tables the
tangle of wined breaths and grumbling gorges.

His breath hangs over our saucestained plates,
the green fairy's fang thrusting between his lips.
...His fustian shirt, sanguineflowered, trembles
its Spanish tassels at his secrets. M. Drumont,
famous journalist, Drumont, know what he
called queen Victoria? Old hag with the yellow
teeth. *Vieille ogresse* with the *dents jaunes*. ...
(U 3.218-233)

Un demi setier. نفثة بخار قهوة من المرجل اللامع،
Il est irlandais. Hollandais? Non تخدمنى بإيماء منه
fromage. Deux irlandais, nous, Irlande, vous
savez? Ah, oui! كانت تظن أنك تريد جبنة هولندية. ...
على كل: *slainte!* فى صحتك. حول الموائد الرخامية خليط
أنفاس النبيذ وحناجر مزمجرة. يتلبد نفسه فوق أطباقنا الملطخة
بالصلصة وتبرز أنياب جنة الأخضر من بين شفثيه. ...
قميصه الشبيكة، بورده الدموى، ترتجف شراباته الإسبانية
عندما يبوح بأسراراه. مسيو درامونت، الصحفي المشهور،
دramont، أتعرف ماذا أطلق على الملكة فيكتوريا؟ سعادة
عجوز بأسنان صفراء. *Vieille ogresse* لها *dents*
jaunes. ... (طه ٧١-٧٢)

... فنجان قهوة صغير (منشر ١٣٨) نفثة بخار قهوة من المرجل
الصقيل. خدمتني بإشارة منه. "هو أيرلندى؟ هولندى؟ ليس
جبنا. أيرلنديان، من أيرلندا، هل تفهم؟ آ نعم!" (منشر ١٣٩).
ظننت أنك تريد صلصة جبنة هولندية. ... حسن:

صحتك (منشأ^١)! حول الموائد الرخامية تشابك الأنفاس
المخمورة والحلوق المدممة. رائحة فمه، تبقى على صحننا
الملطخة بالصلصة. عشب الافسنتين ينثأ من بين شفثيه. ...
قميصه القطنى بأزهار قانية، يهز كراكيشه الإسبانية فى
صلاته السرية قبل القداس. درمونت، صحفى مشهور،
درومونت، أتعرف ماذا سمى الملكة فكتوريا؟ الجنية الشمطاء،
بالأسنان الصفرة. Vieille ogresse — dents jaunes ...
(نيازى ٨٨-٨٩)

...

هو امش:

...

١٣٨ - Un demi setier: عامية فرنسية تعنى فنجانا صغيرا
من القهوة. أما setier فهو مقياس قديم للشراب يساوى حوالى
غالونين.

١٣٩ - تعبير وضعه جويس بالفرنسية فى الأصل.

...

١٤١ - Slainte! تعبير أيرلندى: "تخب صحتك". (نيازى ١١٠)

وإليك النص الموازى فى ترجمتى الصينية:

Un demi setier¹

亮铮铮的大壶裏冒出一股熱氣騰騰的咖啡蒸氣。
她是按他的吩咐爲我服務。 Il est irlandais.
Hollandais? Non fromage. Deux irlandais, nous,

Irlande, vous savez? Ah, oui²
他以爲你是荷蘭乾酪。....好吧，slainte³
在那些石桌面之間，帶酒味的呼吸和嘟嘟囔囔吞
食東西的聲音纏成一團。我們的殘留著調料的盤
子上空，凝聚著他的酒氣，從他的嘴唇之間出來
的綠仙尖牙。....他的紅花粗斜紋襯衫在爲他的秘
密顫動著西班牙流蘇。德流蒙先生，名記者德流
蒙，你知道他把維多利亞女王叫做什麼嗎？黃牙
老婆子。長 dents jaunes 的 vieille ogresse.⁴

注 1：法語（巴黎土語）：來一小杯濃咖啡！

注

2：法語：他是愛爾蘭的。荷蘭的？又不是要乾
酪。兩個愛爾蘭人。我們，愛爾蘭，明白嗎？哎
，對了！

注 3：愛爾蘭祝酒詞：祝你健康！

注

4：句中兩個法文片語即“黃牙”與“老婆子”
。據說吃人的牙齒發黃。（Jin tr. 1993:137-8;
1994:70-71; 2001a:72)

يقع كل هذا في تيار وعى ستيفن. إنه يسترجع مشهدا من ذكرياته في
پاریس، عندما كان يتناول الغداء مع كیفان إيجان Kevan Egan، أحد أولئك
المغتربين الأيرلنديين الذين يطلق عليهم 'الأوز البری wild geese' بسبب حياتهم
مقطوعين من شجرة في المنفى السياسي بالخارج. واللغات التي استخدمها إيجان

فى حديثه، آخذاً حريته فى خلط الكلمات الفرنسية والأيرلندية بإنجليزيته، لا تعكس فقط نوع الحياة التى كان يعيشها وإنما تسم أيضاً ذهنيته. أليس ذلك سنداً كافياً من الحكمة لتبرير الاحتفاظ فى نص الترجمة بتلك المساحات من 'الخلطبيطة' المذهلة كما هى؟

فماذا سيحدث إذا كان على مترجم ألا يلتفت إلى هذا "السند من الحكمة" ويحول ببساطة كل تلك العبارات إلى اللغة الهدف كما لو كانت كلها وردت بالإنجليزية مثل بقية النص؟ وفى حقيقة الأمر فإن تصور ذلك السيناريو تصوراً واضحاً كل الوضوح لن يحتاج إلى سحر ساحر. ذلك أن النتيجة المنطقية المحتومة لتلك المقاربة يمكن إيضاحها عملياً بسهولة بمجرد تحويل كل تلك الكلمات غير الإنجليزية فى نص جويس إلى إنجليزية واضحة سهلة الفهم. والآن انظر كيف ستكون القطعة:

...A small cup of strong coffee! A jet of coffee steam from the burnished caldron. She serves me at his beck. He is Irish. Dutch? Not cheese. Two Irishmen, we, Ireland, you know? Ah, yes! She thought you wanted a dutch cheese. ...Well: bottoms up! Around the slabbed tables the tangle of wine breaths and grumbling gorges..... M. Drumont, famous journalist, Drumont, know what he called queen Victoria? Old hag with the yellow teeth. Old hag with the yellow teeth. ...

من الصحيح أن هذه ستصبح لغة أسهل، لكن في نفس الوقت فنا أسهل. وفي الحقيقة سيضيع الجانب الأكبر من صبغة الحياة النابضة متعددة الثقافات في باريس، ومعه التصوير العميق لذهنية الأوزة البرية المكتسبة من تواجد طويل بعيدا عن الوطن والبلد!

وحقيقةً فإن ذلك سيصْدُق على كل تلك "القطع الكثيرة" متعددة اللغات في *بوليسيزر*. إذ لم ترد أى قطعة منها لكى تستعرض معرفة المؤلف باللغات الأجنبية. إن وجودها جانب لا غنى عنه من براعة *جويس* فى تحوير أسلوبه لكى يفى بأى احتياجات كانت لفنه عند رسم وقائع الحياة دائمة التقلب.

٥. أساليب مَنْ؟

كما ذكرنا فى بداية هذا الفصل فإن الأسلوب الذى تظهر عليه ترجمة، إذا كان متسقا من أوله إلى آخره، يؤخذ عادة على أنه أسلوب العمل الأصلى. ويتغير الموقف عندما يبدو أن نصَّ ترجمة يتنقل بين أساليب متعددة طول الوقت. وحينئذ فإن سؤالا مشروعا سيثور ربما فى عقل قارئ اللغة الهدف هو المطروح على رأس هذا القسم: "أساليب مَنْ هذه؟". وعلى الرغم من شعور جدوى يتمثل حال الأساليب المتغيرة الموجودة فى الأصل، كيف لمترجم أن يكون متأكدا من أن الأساليب التى يتبناها فى محاولة لإعادة عرض أساليب المؤلف ليست شيئا مقطوع الصلة حقا؟

هذه فى جوهرها هى القضية المثارة من جانب الدكتور شر-شيوه لى Sher-shiueh Li (Li 1999:262 ff)، وهو أكاديمى فى تايوان واسع الاطلاع جدا فى الأسلوبيات الصينية، ويبدو أنه يقدر مواءماتى الأسلوبية لكن الظاهر أنه يشك فيما إذا كانت هذه المواءمات حقا أصيلا للمترجم. ويتصادف أن أحد الأمثلة التى يناقشها مرتبط بشيء شبيه باستخدامى المذكور آنفا لأشكال لهجية خاصة من

ضمائر المتكلم الصينية من أجل تأثيرات أسلوبية، مع أنه في الحالة التي أمامنا لا تحتوي بعض جمل جويس الأصلية على ضمائر أصلا:

(مثال ٨. ٥. ١)

Query. Who's astanding this here do? Proud
possessor of damnall. Declare misery. Bet to the
ropes. Me nantee saltee. Not a red at me this
week gone. (U 14.1465-8)

ترى. من سبيل ريقنا ويدفع هنا؟ المتعجرف المبلط. أعلن
الفاقة. راهنت وخسرت الجلد والسقط. على الحديد ولا فص
ملح عندى. ما دخل كيسى فلس أحمر من جمعة. (طه ٧٧٠)

يَرِدُ هذا قرب نهاية الفصل ذى الأساليب المحتشدة، فى أسلوب يصفه
جويس نفسه بأنه "خليط مفزع من إنجليزية هجينة وإنجليزية زنوج ولهجة لندنية
وأيرلندية ونيويوركية شوارعية، وشعر ركيك مكسور" (Ellmann 1975:252).
وتستعير محاولتى لإعادة عرض هذا "الخليط المفزع"، كما نرى فى هذه الشذرة،
قدرا كبيرا من نكهتها من ضمائر المتكلم الصينية غير القويمة العديدة مدمجة مع
إشهارات إفلاس عديدة مختلفة ومتلاونة:

問。這一場誰掏腰包？鄙人腰纏無貫。我宜告赤
貧。區區賭馬倒楣。個人斷糧缺鹽。在下整星期

赤骨精光。 (Jin tr. 1996a:864; 1996b:625;
2001a:632)

وكل عبارة من عبارات الإجابة الخمس مترجمة بجملة قصيرة تلهو بـ
'ضمير متكلم' صيني مختلف تتبعه ما يسميها لي (Li 1999:266) "صينية
اصطناعية" في تقييمه لترجمتي:

يحتوى الأصل على تعبيرات فكاهية لاذعة سوقية كثيرة بحيث
يكاد لا يمكن إعادة إنتاجها بكلمة مقابل كلمة فى الكتابة
التصويرية؛ غير أن چن لا يمك فقط بجوهره اللغوى بل
أيضا ينعش القطعة بصينية اصطناعية. ...

وهو يواصل محلا كيف أن استخدامى المبتكر لعبارات جاهزة وتعبيرات
بضمير المتكلم "يخلق فى نص چن إحساسا كوميديا بالمحاكاة وإحساسا بتصنع
الجدية فى آن معا".

على أنه بعد تحليله الدقيق الذى يسلط الضوء على مدى توفيق بعض
ابتكاراتى، يعلن بتوكيد حكمه بأن هذه لم تعد ترجمة، ولكن بالأحرى 'ترجمة-
كتابة' [ترجمة بتدخل]. ويبدو أن ذلك الحكم ينسحب على مجمل عملى، بما فيه ما
ينظر إليه باعتباره ترجمتى الحرفية، كما هو واضح من الاقتباس الآتى من فقرته
اللاحقة:

يمكننا مضاعفة الأمثلة من نفس النوع لو تعمق المرء أكثر
فيما أفضل الآن أن أسميه 'الرواية المترجمة كالمكتوبة

[الترجمة بتدخل]. وفى بعض الأحيان فإنه حتى ترجمة جن
 'الحرفية' تبعث فينا تقديرا خاصا لتقننه البديع. وبعد عدة
 جمل تلى الجمل المقتبسة آنفا، يبهنا مرة أخرى بضربة من
 عبقرى إذ فجأة يلقى أحد المتحدثين سؤالاً فى هذا الهرج
 والمرج اللغوى: "Well, doc? Back fro Lapland?" إيه
 يا دكتور؟ عدت من لابلاند؟" (U 14.1482)^(٦٠)

ونتلقى ترجمتى لكلمة "Lapland: لابلاند، أرض الحجر، أرض المنفرج،
 بلاد ما فوق الفخزين، جُرستان" 裙下國 [qun-xia-guo]: مملكة ما تحت
 الجونلة] معالجة مدعومة من أولها إلى آخرها بالأسانيد من نفس هذا الناقد المتبحر،
 الذى أمتن له بصورة خاصة لدفاعه عن الفهم المتجسد فى ترجمتى ضد مرجعية
 دون جيفورد^(٦١) (وهو عادة موثوق به ومُعِين فى آن معا ولكن يشكل فى بعض
 الأوقات عقبة جسيمة للغاية أمام بعض النقاد)، ومع هذا فليس لدينا للأسف مجال
 لنقل حججه الضليعة والمقنعة هنا. وهذه، فى الحقيقة، حالة كان يمكننا إدراجها فى
 مناقشاتنا للترجمة الإبداعية، ومن الجلى أن الدكتور لى يمثل لهذه الحقيقة عندما
 ينعتى بكرم قائلاً "ضربة من عبقرى"، وهذا ما يشدد عليه أكثر بالقول الآتى بينما
 يجعل من نيمة 'الترجمة-الكتابة' عنده أساسا لتطوير أفكاره:

صكُّ هذا التعبير المخفف الفكاهى، الذى يذكر المرء بإحدى
 تلك الأراضى أو البلاد الخيالية فى الكتاب السابع Book

(٦٠) "ما رأيك يا دكتور؟ جيت من أرض الفرج؟" (طه ٧٧١). و Lapland، جغرافيًا، هى بلاد اللابيين
 فى أقصى شمال اسكندنافيا. — المترجم.
 (٦١) هامش جيفورد وسيدمان (Gifford 1988:444) لشرح عبارة "Back fro Lapland": عائد من
 لابلاند: لغة عامية: العودة من اعتكاف إجبارى فى نهاية العالم، أو العودة من السجن.

Seven من التاريخ الطبيعى *Naturalis Historia* —
بلىنى الأكبر Pliny the Elder (٧٧ ب.م.) والعمل
الكلاسيكى الصينى الجبال والبحار *the Mountains and*
the Seas (اكتمل بحلول القرن الأول ق.م.)، يُعزّز بشدة
الجو التافه الذى كوّنته بالفعل أساليب چن وچويس كل فى
نصه.

وتعبير "كل فى نصه" شاهد على استخدام هذا الناقد المدقق لحقيقة جلية فى
تقوية حجته أكثر بحيث تمكّنه من تكرارها، نحو نهاية مقالته، فى مَعْرِضِ إشارته
لى بهذه الكلمات: إن "وصف 'مترجم-كاتب [مترجم متدخل]' أو حتى 'مبدع' لا
يكاد يمكن إنكاره على 'مترجم' هذه الرائعة".

وهذا تحدُّ نظرى يجب أن نواجهه لأن 'الترجمة-الكتابة' هى بالضبط
التسمية التى استخدمتها بنفسى لوصف ما يسمى بـ 'الجماليات الخائئات'، تلك
الترجمات التى هى جذابة للقارئ لكنها غير أمينة مع العمل الأصيل. وعلى
الأخص فقد أشرت إلى إيمانى القوى فيما يتعلق بترجمة عمل مثل *يوليسيز*:

من الواضح أن هذا النمط من 'الترجمة'، بينما يمكن أن يفى
بغرض مدّ الحدود الأدبية للغة التى تظهر بها، لا يقصد به أن
يكون عوضا عن العمل الفنى الأصيل، وهذه غاية الترجمة
الأدبية الحقة. وإذا كان الجو والتشخيص واللمسات الفنية
الدقيقة فى قطعة من الأدب الجاد هى دائما معالم جوهرية
لهويته كعمل فنى، فالى أى مدى إذن يصدق هذا بالأخص
على عمل بهذا التعقيد والصقل البارعين مثل *يوليسيز*! إنها
تمثل حياة العمل ذاتها. وببساطة فإن درب الترجمة-الكتابة

مغلق أمام أى شخص يجرب ترجمة رائعة من هذا العيار.
(Jin 1992:271; 2001b:82)

ولحسن الحظ فهناك الآن خط فاصل قاطع نسبيا وصلنا إليه فى مناقشتنا للترجمة الإبداعية. ربما كانت هذه لحظة مواتية لنراجع فكرة عبرنا عنها فى الفصل الخامس:

ويمكن التمايز بين الحرية الإبداعية الخاصة بمقاربة الاتساق الفنى وتلك الخاصة بالترجمة الحرة التقليدية فى إخلاصها للأصل. فبينما المترجم الحر التقليدى يلقي بعيدا بأى شىء مهما كان لا يعجبه فى النص المصدر ويستبدل به أشياء دخيلة تؤثر على الرسالة أو حتى تشوهها، يئذل المترجم المتوجه للرسالة جهوده الإبداعية لإنتاج رسالة أقرب للرسالة المصدر من أى مما قد تنتجه ترجمة حرفية على الإطلاق. والمقصود بها منح حياة مستمرة فى البيئة الجديدة لخيال المؤلف الإبداعى الخاص به، الذى يمكن أن تقتله أية مقاربة أخرى. إن الخيال الإبداعى للمترجم، تماما كحريته فى استخدام معظم الوسائل اللغوية والفنية المتاحة الأكثر ملاءمة فى اللغة الهدف، يكون له معناه فقط عندما يساعد على إعادة عرض الرسالة بطريقة أقرب للرسالة المصدر مما سيكون ممكنا بدون التحويل، وليس بالقطع عندما ينتج شيئا ما منبت الصلة.

إذن فإن ما يميز الترجمة الإبداعية الخاصة بمقاربة الاتساق الفنى عن الترجمة-الكتابة هو علاقتها الحيوية بالرسالة الأصلية التى كانت المقاربة المقيدة بالكلمة ستضيقها وما كانت مقاربة الترجمة-الكتابة لتلتفت إليها. وكلا المثالين اللذين يفحصهما الدكتور لى يثبتان هذا فى الواقع. فقط خذ أبسطهما، ترجمتى [qun-xia-guo: مملكة ما تحت الجونلة] مقابل "Lapland: ججزستان". لقد كتب المترجمان الآخران ببساطة اللفظ صوتيا [la-pu-] 拉普蘭، وهو ما لا يجلب بالتأكيد أيا من الدلالات الضمنية عن البلاد الخيالية التى تضيف إلى جو القطعة التافه الذى يستعذبه الناقد. ويصدق نفس الأمر على مثاله الأطول (مثال ٨. ٥. ١)، والذى سيأخذ من مساحتنا أكثر مما تسمح أن ندخل فى أى تفاصيل حوله.

ولابد من الاعتراف، عندما نتحدث عن التأثير المتكافئ، بأن الأسلوب يظل أمراً مراوفاً أكثر من الصورة. ومن الجلى أن هذا هو السبب الذى يجعل هذا المتخصص فى الأسلوبيات يستهل مقالته بقول يفيد أنه يشك فى "ما إذا كان أى نص مكتوب بلغة هندو-أوروبية يمكن أن يترجم بشكل مرضٍ إلى الصينية، فهى لغة ذات نحو وصرف ونظام كتابة فريدة على نحو بالغ الوضوح" (Li 1999:262). إلا أنه حيث إن الأسلوب يخاطب الأحاسيس البشرية، والأحاسيس جماعية تشاركية إلى حد كبير، لا يزال التأثير المتكافئ أبعد من أن يكون فكرة مجردة حتى فى الأسلوبيات. وعلى الرغم من توكيده على أصالة أساليبي، فإن هذا المتخصص المدقق يعزّز عملياً دعاوانا بخصوص التأثير المتكافئ، على طول الخط من الترقيش العتيق فى "ثيران Oxen" إلى العامية الخالية من الترقيم فى "بينيلوبى Penelope":

يتدفق تيار وعى مولى المتقلب عبر الصفحات الأخيرة من *يوليسيز*؛ ومن المفهوم أن صعوبات في الترجمة قد تنشأ عن ذلك. ومع هذا، فقد قام *چن* بعمل جيد بصورة استثنائية في اقتفائه أثر *چويس* بجعل دفته الصينى المناظر خاليا من أى ترقيم أيضا، والأكثر إبهارا أنه مفهوم تماما مثل النص *الچويسى*، موصلا 'التأثير المتكافئ' الذى يفترض أن قراء *چويس* قد خبروه. ومولى بطبيعتها ذات عقل بسيط؛ فيكشف تيار وعيها عن أفكارها ومشاعرها غير المقيدة بدون تحفظ وهو مسجل بطريقة فظة ولكن مُحكمة بحيث لا بد أن ينتقل *چن* من الصينية الأدبية الراقية في بداية حلقة 'ثيران Oxen' إلى الأسلوب العامى السوفى في النصف الثانى ثم يتقلب بينهما معا وبين صينية عامية متدنية تمثل التآرجح الذهني الذى يوقع مولى في شباكه. وتندمج كل هذه الأساليب أخيرا لتشكل توليفة من الجرأة والخجل مطعمة أيضا بوساوس أخلاقية. وهذه المحاكاة بالذات لـ *چويس*، أو إعادة الإبداع انطلاقا منه، تمضى من السطر الأول في 'بينيلوبي Penelope' إلى النهاية، وهى محبوكة بتماسك وعناية شديدين بحيث إن الاستعارة النقدية الصينية التى يستخدمها الشاعر الشهير سو تشيمو Xu Zhimo فى عقد ١٩٢٠ ليصف النص *الچويسى* الذى قرأه يمكن بلا شك أن تنطبق أيضا على العمل الحالى المترجم-المكتوب: "pubu daogua" أو "الشلالات تتدفق بلا انقطاع".^(١٢) (Li 1999:267)

(١٢) لقد اقتبس تقييم الشاعر كاملا فى *نبات النفل وعصاة الأكل* (Jin 2001b:15-6).

إذن فإنه، وهو لا يزال يجدُّ في إثر فكرة التمايز الواضح التي بدأ تحقيقه بها، يلخص تحقيقه الأسلوبى فى هذه الأحكام:

لو سُمِحَ لى بأن أختتم المقال الحالى بإعطاء تقييم فضفاض للإنجاز المتمثل فى *يوليسيز* چن الصينية، لقلت إن نجاحها نابع إلى حد كبير من الجهود الشاقة لمترجمها/مترجمها- كاتبها [مترجمها بتدخل]/مؤلفها لجعل أسلوبه يتغير بالتوافق مع تغيرات الأصل *الجويسى*. غير أن الأساليب العديدة الموظفة فى الرواية الصينية، تنتمى إلى چن دى أكثر منها إلى جيمس جويس، فالمؤلف الصينى فى الواقع قد غير خلقه الأصل *الجويسى* عن طريق كتاباته *écrits*، التى هى بطبيعتها إبداعية لا محاكية. وإنما تحديدا بسبب هذه الجدارة الأسلوبية تتميز *يوليسيز* چن الصينية عن أى محاكاة أخرى لـ جويس، مكتملة أو غير مكتملة. (Li 1999:267-68)

ولعل ما يقود إلى فهم أفضل لمسألة الأسلوب المرهفة أن نؤكد على الفروق، فالأسلوب الأصلى للمؤلف لن يبلغ قراء اللغة الهدف مباشرة قط. ويتمثل السؤال الحاسم بالنسبة لنا فى ما إذا كانت أساليبنا المتميزة تحقق التأثيرات الصحيحة، 'التكافؤ فى الاختلاف'، وحكم نافدنا هو "نعم" حاسمة. ولعلنا نلاحظ أن هذا الحكم نفسه، قد تم التوصل إليه أيضا بطريقة مباشرة أكثر على الجانب الآخر من مضيق تايوان. إذ يختتم الدكتور وانج يوجى Wang Yougui من جامعة جوانجدونج للدراسات الدولية Guangdong University of International Studies مقالته 'ترجمتا القرن، قراءة دقيقة فى ترجمتين لرواية *يوليسيز* Translations of the Century, a Careful Reading of two Versions

of Ulysses" بالتشديد على أن أى قارئ "يرغب فى الاستمتاع بشيء أصيل لونا وشكلا ودقيق وأمين مع الأصل ينبغى أن يصطفى ترجمة چن" (Wang 1999:278).

إن الغنى الأسلوبى غير المسبوق فى *يوليسيز چويس* يُخضع معيار الترجمة التقليدى المتمثل فى 'الأناقة' لاختبار مستحيل. وبالطبع، فإن على المترجم، أى مترجم، أن يكون متقنا للغته هو فى المقام الأول وقادرا على إنتاج كتابة أنيقة، وهى المطلوبة حقا حتى فى ترجمة *يوليسيز*. والحقيقة أن الجانب الأكبر من نص *چويس* مكتوب بإنجليزية فذة بصورة مبهجة، وهناك فقرات أنيقة جدا بالمقاييس التقليدية، رغم أن بعضها محاكاة تسخر من تنويعات بعينها ذات أساليب زائفة الأناقة، وينبغى أن تظهر مقاطع المترجم المناظرة وفيها تنويعات من النثر الصينى أنيقة أو زائفة الأناقة بالمثل. ومع كل ذلك، هناك أيضا أساليب رثة بشكل لافت للنظر فى هذه الرواية، وقد أورد هذا الفصل أمثلة قليلة منها.

إن التنوع شديد التقلب فى نص *چويس* مطلوب من أجل لمساته الفنية فى رسم وقائع الحياة شديدة التقلب. وأى تأثير ستجلبه ترجمة يُقصد بها أن تكون أنيقة طول الوقت أو "طلقة وسهلة الفهم" (流暢易懂 [liu-chang-yi-dong]) طول الوقت، كما يُشترط عادة فى نقد الترجمة؟ إن من شأن ذلك أن يسطح الرائعة محولا إياها إلى عمل غير ملهم وذى قيمة أسلوبية متوسطة، عمل من المؤكد أنه ما من أحد كان سيرغب فى أن يصوت لوضعه على رأس قائمة الروايات الإنجليزية العظيمة فى القرن العشرين.

لقد أهمل الأسلوب كثيرا جدا فى دراسات الترجمة بسبب بساطته الخادعة. إلا أنه أدق جزء فى الكتابة الأدبية ولا شك فى أنه يمثل فى أى ترجمة أحد أبرز العوامل التى تسهم فى التأثير الذى تُحدثه الترجمة على قرائها. لقد فرض التحدى المتمثل فى أساليب *چويس* المتقلبة فى *يوليسيز* على انتباهنا أن ينصب على مسألة التكافؤ الأسلوبى بالغة الرهافة، ولكن بما أن كل الكتاب المجيدين، كما قيل آنفا،

يوظفون تنويعات أسلوبية لإنجاز أغراض متفاوتة في كتاباتهم، فإنه موضوع جدير
بالاهتمام المتمعن من جانب كل مترجمي الأدب الجاد ويدعو إلى التمرين المكثف
لمواجهتهم الفنية.

الفصل التاسع

خاتمة: الغاية من مقارنة الاتساق الفنى

ما يثبت أن مقارنة الاتساق الفنى هي ما تزعم أنها تمثله هو المنتج النهائى: ترجمة تعرض، فى بيئة اللغة الهدف، رسالة للقارئ قريبة قدر المستطاع من الرسالة الأصلية كما هي فى نظر قارئ اللغة المصدر. وهذا ممكن فقط عندما يكون المترجم قد أنجز اتحاداً لكلّين عبر الحركة الرباعية المكوّنة من التغلغل والاكْتساب والانتقال والعرض.

١. اتحاد كلّين

لقد مورست الحركتان الأوليان، التغلغل والاكْتساب، فى بيئة اللغة المصدر بالكامل. وقد رأينا، فى الفصلين الثالث والرابع بشكل رئيسى، أن المرء ما كان ليقدّر على فهم الرسالة الأصلية تمام الفهم دون التغلغل فى تلك البيئة واشتغال عقله باللغة المصدر، مع استبعاد مفاهيم وارتباطات اللغة الهدف، والتى تميل إلى المزاحمة فى تطفل لأنها الأكثر طبيعية وألفة عندما تكون اللغة الهدف، كما فى أغلب الحالات، هي لغة المرء الأم. ولكن ما أن تُكتسب الرسالة الأصلية ويبدأ المرء فى نقلها إلى اللغة الهدف، سيكون عليه أن يتخيل الرسالة كلياً باللغة الهدف. ويعنى هذا أن أى شيء لا يلقي قبولا لدى روح اللغة الهدف وغير مفهوم بالتالى للقارئ الجديد لابد أن يُحوّر أو حتى يحوّل. وأى رسالة يكتسبها المترجم الذى يفكر كلياً باللغة المصدر تغدو رسالة صالحة فى اللغة الهدف فقط بأن يفكر نفس المترجم كلياً باللغة الهدف. إن هذا هو الاتحاد الغريب ولكن الضرورى لكلّين وهو شرط للانتقال الناجح.

والحقيقة أن العجز عن الإقرار بهذه الضرورة هو السبب الجوهرى وراء عجز حرفية الكلمة مقابل كلمة. وينتمى كثير من الأمثلة التى استشهدت بها فى الفصلين الأول والثانى إلى هذه الفئة. فالمثال الأول ذاته، عبارة " a time, and times, and half a time: زمانا وزمانين ونصف زمان" (مثال ١. ١. ١) يجوز أنه هو الأجدر أيضا بالملاحظة، بما أنه مأخوذ من **الكتاب المقدس نسخة الملك جيمس**، "الذى من الجائز جدا أنه يمثل أنجح أقلمة" فى تاريخ الترجمة (Steiner 1975/1998:366). وقد قام مترجمو **الكتاب المقدس** الأفاضل بالعمل كله على خير ما يرام بحيث إن "ما خبره قراء لا حصر لهم من وقتها فصاعدا عند الرجوع إلى عملهم هذا هو شعور لا يساويه شعور آخر بـ 'أنك فى بيتك'". إلا أن تلك القطعة تخفق فى إيصال فكرة مدد كثيرة جدا من الزمن إلى قارئ الإنجليزية العادى لأنهم، عند استخدامهم كلمة "time: زمن، وقت" كمقابل لكلمة *kairos* اليونانية، كانوا يشتغلون بمفهوم "مدة من الزمن" اليونانى، وهو غريب على روح اللغة الإنجليزية فى هذا الموقف بعينه.

يصف شتاينر (ibid.:332-33) هذه الظاهرة بدءا مما يسميه 'المستوى المتدنى' للإخلال الأكثر فنية:

فى المستوى المتدنى، سوف تنتج الغرابة الجانب الأكبر من 'اللغة الترجمية'، فوضى موحلة من *français* الفرنسية أو من الخصائص التوتونية [الجرمانية] التى تشكل التيار السائد من الترجمة التجارية والرخيصة. نصوص مطبوخة من نقول معجمية غير مختبرة، من هجائن نحوية لا تنتمى لا إلى اللغة المصدر ولا إلى اللغة الهدف تمثل المنطقة البينية أو بالأحرى الينبوس [الأعراف] حيث يعمل المترجم المتعجل المندفع متدنى الأجر. وفى مستوى أرقى بدرجة طفيفة، نجد

الغرابية المقننة المتمثلة فى معظم الترجمات من الفارسية أو الصينية أو الهايكو اليابانى. ويشكل هذا مدرسة الغرائب والعجائب اللحظية، مدرسة " moon in pond like blossom weary : قمر فى بركة مثل برعم منهك". ويمكن أن تثبت أنها معدية حتى عند حرفيين كبار مثل ولى Waley. ويشكل الإخلال الإبداعى نحو "كلام وسط" بين لغوى وغير مستقر بصورة متأصلة حدثا أندر وأحوج إلى الجهد.

وأنا أمل أن المثال الذى سقته من *الكتاب المقدس* رفيع المقام وما قلته نحو نهاية الفصل الرابع عن الحاجة، حتى فى حالة مترجم أدبى جاد ومسئول، إلى اليقظة إزاء نزعة 'الكروثة' قد يُذكرنا بأن هذا الخليط للغوى أبعد من أن يكون 'متدنيا' وأن المترجمين الأدبيين أبعد من أن يكونوا محصنين ضده. ومع قولنا هذا، فإن كلام شتاينر عن 'اللغة الترجمية'، وعن 'الفوضى الموحلة'، وعن 'النقول المعجمية غير المختبرة'، وعن 'الهجائن النحوية'، وعن 'الغرابية المقننة'، وعن 'الغرائب والعجائب اللحظية' وعن 'كلام وسط' بين لغوى وغير مستقر بصورة متأصلة يعطينا صورة كاملة تماما لما يحدث عندما لا نحصل على وحدة الكلّين فى حركتينا النهائيتين حركتى الانتقال والعرض. فالعقل لا يعمل *كلياً* باللغة الهدف، بل شابه عناصر غريبة من بيئة اللغة المصدر فى خضم العملية.

لقد رأينا عبر مقارنات الترجمات فى الفصلين الخامس والسادس، الفرق بين مقاربة الاتساق الفنى ومقاربات أخرى فى هذه الناحية، لكن بعض الإخفاقات فى الأمثلة التى نوقشت هناك قد تعزى إلى مشاكل فى التغلغل والاكْتِسَاب. فالترجمان اللذين حوّلَا "a cottonball one: كرة قطن" (مثال ٥. ٢. ١) إلى 裝腔作勢的

[zhuang-qiang-zuo-shi-de: شخص مغرور] ربما لم يريا الصورة التى يعرضها المجاز الأصلى بالمرة. ولا هما كلفا نفسيهما عناء الوقوف على ما ترمز إليه كلمة "heigho: هايهو" فى مثال ٥. ٢. ٢. وعلى أى حال، فعندما يكون هناك دليل واضح على أن المترجم الذى ينتج ترجمة معيبة لم يكن مخطئاً فى فهم الرسالة الأصلية، يمكننا بسهولة أن نميز كمون المشكلة فى الانتقال والعرض، كما فى الأمثلة الآتية:

(مثال ٩. ١. ١)

Un mot coeur à coeur.

Bloo...Moi? Non. Blood. Sang.

Sang de l'Agneau. (Morel tr. 1946:1246-7)

هذه ترجمة موريل Morel الفرنسية لتلك القطعة من تيار وعى بلوم التى ناقشناها فى مثال ٦. ٥. ٤. موريل عموماً جيد جداً فى الانتقال، كما تبين دراستى المقارنة المشروحة فى *نبات النفل وعصاة الأكل* (Jin 2001b:mainly Chapters 4-5)، ولكن فى هذه الحالة المحددة يتعثر فى السطر الثانى. ذلك أن سطر جويس "Bloo...Me? No: بلو...أنا؟ لا." (U 8.8) يعرض عقل بلوم الناطق بالإنجليزية مستجيباً، بالإنجليزية طبعاً، لما يراه على الورقة الإنجليزية. غير أن بلوم موريل الناطق بالفرنسية يتورط فجأة، فيما هو يقرأ ورقة فرنسية، مع كلمة إنجليزية ما يتعين عليه أن يترجمها لنفسه إلى الفرنسية!

وقد يبدو ظهور الكلمة الإنجليزية "blood: دم" "متدنياً"، إلا أنه بالنسبة إلى القارئ الفرنسي بمثابة 'إخلال إبداعي' يمسح صورة عقل بلوم والوريقة التي يقرأها.

(مثال ٩ . ١ . ٢)

The Yews

(*murmuring*) Who came to Poulaphouca with the High School excursion? Who left his nutquesting classmates to seek our shade?

Bloom

(*scared*) High School of Poula? Mnemo? Not in full possession of faculties. Concussion. Run over by tram.

The Echo

Sham!

... ..

The Halcyon Days

Mackerel! Live us again. Hurray! (*they cheer*)

Bloom

... ...Again! I feel sixteen! What a lark! Let's
ring all the bells in Montague street. (*he cheers
feebly*) Hurray for the High School!

The Echo

Fool! (U 15.3307-3338)

الطقسوس

(تحف.) من الذى حضر إلى بولافوكا فى رحلة مع مدرسته؟
من الذى ترك رفاقه يبحثون عن البندق ينشد ظلالنا؟

...

أيام القاوند

إسقمري! استعدنا من جديد! هوارى! (يحيون.)

بلوم

... مرة أخرى! أشعر أنني فى السادسة عشر! يا للمرح!
دعونا نقرع جميع الأجراس فى شارع مونتاجيو. (يهلل
بصوت خافت.) مرحى للمعهد!

الصدى

أخرق!

(طه ٩٧٩-٩٨١) (٦٣)

(٦٣) النصدى الأول وكلام بلوم السابق عليه سقط فى ترجمة طه. — المترجم.

هذا مشهد من "سيرسى Circe"، الحلقة الخامسة عشرة، حيث يُصَوَّر بلوم مستحضرا أيامه الحلوة في المدرسة العليا. لقد التقينا بقسمه الأوسط (المحذوف هنا) الوارد قبل "Mackerel: ماكرييل" عندما ناقشنا مضمون اسم الكنية هذا فى مثال ٤ . ٥ . ٢، لكننا الآن معنيون برجعى الصدى اللذين وضعت تحتها خطأ.

اللغة بسيطة جدا بحيث إنه يكاد لا يوجد أى شىء فى النص يمكن أن يفوت أو يساء فهمه، إلا أننا نجد العبارات المقابلة المترجمة فى إحدى الطبقات على هذا النحو:

被電車碾過 = 回聲：騙子！

[碾過: nian-guo]

[انداس]

[騙子: pian-zi]

[غش]

好得很，高中時代.....回聲：傻瓜！

[高中時代: gao-zhong-shi-dai]

[أيام المدرسة العليا]

[傻瓜: sha-gua]

[أحمق]

من الواضح أن المترجمين لم يتخيلوا الموقف فى البيئة الصينية، بل كانوا بالأحرى يشتغلون بالمقابلات الصينية للمفردات الإنجليزية "run over by tram:

داسه الترام"، "Sham: مُخادع"، "High School: المدرسة العليا" و "Fool: أحمق". ورغم أن كل تلك المفردات، واحدة واحدة، مترجمة ترجمة 'صحيحة'، فما حدث هو أنها محكومة بأصولها الإنجليزية ومن ثم لا تتسج مع البيئة الصينية كأصوات صدى. يرى القراء الصينيون المفردة 回聲 [hui-shen: صدى] بشكل متكرر، لكنهم لا يشهدون أبداً أى صدى كما يشهد القارئ الإنجليزي.

والمواءمات المطلوبة لعرض اللقطة بطريقة تصبح بها فى متناول القارئ الصينى، فى هذه الحالة، تكاد لا تكون فى الحقيقة أكثر من مواءمات طفيفة، وهكذا:

電車撞著了。回音：瞎說了！

[撞著了: *chuang-zhou-le*]

[صئيم]

[瞎說了: *xia-shou-le*]

[أنت كذبت]

萬歲，高中呵！.....回音：糊塗蟲呵！

[高中呵！: *gao-zhong-a*]

[يا مدرستى العليا!]

[糊塗蟲呵！: *hu-tu-chong-a*]

[يا أحمق!]

(Jin tr 1996a: 1042-3; 1996b: 761-2; 2001a: 770-1)

كل المواءمات هامشية. ففيما عدا الأول، [撞著了: *chuang-zhou-le*: صدم]، والذي يشكل تخفيفاً لعبارة "run over: انداس" الأصلية، ليس هناك تبديل دلالي يقتضيه الأمر. لا أصدق أن أى مترجم يشغل عقله كلياً باللغة الهدف يمكن أن يعجز عن الوصول إلى حل ما على غرار هذا.

أما حالة "Bloo: بلو" فى مثال ٩. ١. ١ فإنها أعقد كثيراً. لبّ المسألة هو هذا: ينبغي أن توجد أرضية كافية فى الترجمة الفرنسية من أجل قراءة بلوم الأولى الخاطئة. إن ما يظهر على الوريقة، بالفرنسية الآن، يتعين أن يحتوى على كلمة ما تتعلق بموضوع الوريقة ولكن وفى نفس الوقت قادرة على أن تصرف عقل بلوم إلى السؤال الاستنكارى التهكمى "Moi?: أنا؟". ويراودنى الشك فى أن المترجم الفرنسى، عاجزاً عن إيجاد مثل هذه الكلمة فى الترجمة الفرنسية الآخذة فى التشكل بذهنه، خيّل له أن المخرج الوحيد كان أن يستعير الكلمة الإنجليزية "blood: دم" من أصل جويس. على أية حال، فقد ثبت أن هذا 'المخرج' يعمل بمثابة مخرج ضيق فى الترجمة الفرنسية: ما يجده القراء الفرنسيون الآن أمام أعينهم هو بلوم ناطق بالفرنسية متحيراً فى أمر كلمة إنجليزية ما تظهر فى وريقة يفترض أنها فرنسية.

ولعرض المشهد كجزء متسق من العمل، المكتوب الآن بالفرنسية، ربما سيكون على المترجم الفرنسى أن يعيد التفكير فيه فى بيئة فرنسية كلياً بدون أى تدخل من اللغة الإنجليزية. ومن المفارقات كما قد يبدو، أن هذا هو حقاً السبيل الوحيد لإعادة عرض رسالة جويس قريبة قدر المستطاع مما يُعرض فى الأصل بالإنجليزية. على الأقل كانت تلك هى العملية التى خضتها فى تصميم ترجمتى الصينية، كما هو مشروح فى *نبات النفل وعصاة الأكل* (Jin 2001b:Chapter 5.4).

٢. معين الموارد الذى لا ينضب

الكل الذى ناقشناه آنفاً، أى أداء المرء عمله الذهني كلياً في اللغة الهدف، متحرراً من تدخل اللغة المصدر، هو الظرف المرغوب والضرورى حقاً من أجل حركتى الانتقال والعرض. على أن هناك مرحلة في هذه العملية عندها تكون رسالة اللغة الهدف الجديدة متشكلة من الناحية الأساسية وسوف يتأمل المرء خيارات عديدة ممكنة عند عرضها للقارئ. ويقع هذا في حركة 'العرض' الأخيرة.

إن البحث عن الكلمة الموفقة هو ما يفعله كل الكتاب والمترجمين المجيدين. وتبين المجاهرة الشهيرة 語不驚人誓不休 [خير لى أن أموت من أن أتعاش مع بيت فاتر] لشاعر أسرة تانج الكبير دو فو Du Fu أى أشواط يقطعها الأساتذة الحقيقيون عند إنجاز ما تطالب به ذائقتهم الخاصة. وقد يكون هناك أصحاب الصنعة أمثال لن شو Lin Shu، الذى اشتهر بأنه بلغ من الخبرة أخيراً ما أغناه عن أى مراجعة. ورغم أنه لم يعرف لغة واحدة من اللغات التى قام بترجماته الـ ١٧٠ منها، فقد قيل إنه كان قادراً على أن يدون ترجمته الصينية قبل أن ينتهى رايته من ترجمة الأصل شفويًا، فتكون في شكلها النهائى بحيث إنه لم يحتج أبداً إلى أن يغير كلمة. وكان فخوراً بمهارته السريعة، لكن النقاد وجدوا أن ترجماته اللاحقة 'كروثة' حقيقية.

وكما ذكرنا في أواخر الفصل الثانى، يتمتع المترجم المتوجه إلى الرسالة بحرية اختيار غير مسبقة لأنه ليس مكبلاً بقيد الكلمات والأبنية. والحقيقة أن هذا التحرر الكامل من تدخل اللغة المصدر سوف يمكن المرء من أن يجد معينا لا ينضب من الموارد اللغوية والفنية في اللغة الهدف، التى هي في الأحوال الطبيعية اللغة الأم، مكشوفاً أمام عينيه. وقد يتعذر وقوع المرء على أفضل اختيار ممكن على الفور، لكن الوعي بتوافر الموارد الذخرة هناك يصحب معه آمالاً واقعية في المزيد من التحسينات.

إنّ الحالات التي تكون لدينا فيها عدة خيارات قبل تدوين أحدها وعمل
تبديلات في مخطوطة قبل النشر أكثر عددًا من أن نضرب أمثلتها. وسأضع فقط
قائمة بحالات قليلة للتصحّيات والتحسينات بعد النشر لأبين كيف تسير هذه
العملية.

(مثال ٩ . ٢ . ١)

—Holy Wars, says Joe, laughing ... So the wife
comes out top dog, what?

—Well, that's a point, says Bloom, for the
wife's admirers.

—Whose admirers? says Joe.

—The wife's advisers, I mean, says Bloom. (*U*
12.765-9)

- واها وبك، قال جو ضاحكا ... يبقى الزوجة هي اللي
قعدت على الخميرة كلها؟

- على كل، قال بلوم، هذه مسألة تخص الذي ينكح الزوجة.

- بينكج مين؟ قال جو.

- قصدى اللي بينصح الزوجة، قال بلوم. (طه ٥٧٤)

الإشكالية الأساسية هي زلة لسان بلوم، قائلا "the wife's admirers":
معجبو الزوجة" بدلا من "the wife's advisers: ناصحو الزوجة". لكي أجعل
هذه الغلطة واقعية في ترجمتي الصينية، قمت ببعض المواءمات وترجمت تلك
العبارات في طبعة تايبيه ١٩٩٣ (وطبعة بكين اللاحقة) على هذا النحو:

打他老婆主意的人

給他老婆出主意的人(Jin tr. 1993:684; 1994:477)

[da ta la-po zhu-yi de ren]

[الطامعون في الزوجة]

[gei ta lao-po chu zhu-yi de ren]

[أولئك الذين يدبرون للزوجة أمرها]

ورغم أن الأفكار كانت قد عُدلت، وعلى الأخص تحولت كلمة "admirers":
معجبو" إلى "الطامعون في"، فإن العبارتين الصينيتين صارتا الآن قريبتين للغاية
من بعضهما البعض في المفردات والتراكيب والصوت بحيث إن 'زلة اللسان' كان
وقعها معقولا. كنت راضيا بالنتيجة واستخدمتها كواحدة من أمثلي في ورقتي
المقدمة لملتقى جويس في إشبيلية في إسبانيا، يونيو ١٩٩٤ (Shamrock
Chapter 5.2)، في مقارنة مع ترجمة افتراضية مبنية على 'المقابلات'،
:ai-mu-zhe] 愛慕者 他老婆的顧問 و 他老婆的愛慕者
معجب] و [gu-wen: ناصح، مستشار، موجه، مرشد]، اللتان لا تشتركان
في شيء، لا يمكنهما مهما حدث أن تشكلا 'زلة لسان' من فم بلوم الناطق
بالصينية.

إلا أنني، عند إعادة قراءة نصي في ١٩٩٩ لإصدار طبعة منقحة من ترجمتي، اكتشفت أنني لم أكن قد قمت باستغلال القدرات الصينية الكامنة إلى حد كاف. كانت المقاربة الأساسية موجودة، لكن العبارة الصينية الثانية كان يمكن تحريرها ليكون وقعها أقرب وأقرب من الأولى. وتتمثل الحيلة في الفعل 打 [da-da-] حرفياً، "strike: ينزل، يضرب، يصيب" أو "do: يفعل" في العبارة الأولى، وهي كلمة صغيرة مرنة مرونة ذلكما الفعلين الإنجليزيين الصغيرين الواردين بين القوسين. والتوليفة ذات الكلمات الثلاث 打主意 [da-zhu-yi] تعنى دائماً التخطيط لشيء عدواني أو حتى مكير عندما يدرج المفعول به وسط مكوناتها، وهكذا فعبارة 打他老婆主意 تعنى "يطمعون في الزوجة". ولكن هذه التوليفة - عند استخدامها دون إدراج أى مفعول به فيها - تغدو محايدة تماماً، وتعنى "يتدبر أفكاراً". ومع وضع فعل + مفعول آخرين قبلها، تصبح ودية وإيجابية تماماً. وهكذا فإن عبارة 幫X打主意 [bang X da-zhu-yi] تعنى "يتدبر أفكاراً من أجل 'X'، أى 'ينصح 'X'، يقدم المشورة لـ 'X'". والفكرة نفس فكرة التركيبة 給X出主意 [gei X chu-zhu-yi] في العبارة الثانية من ترجمتي لعام ١٩٩٣، لكن الألفاظ الآن أقرب خطوة أخرى، وهو ما يجعل زلة لسان بلوم الناطق بالصينية مقنعة أكثر وأكثر. وبالتالي نفحت العبارتين على هذا النحو:

打他老婆主意的人

幫他老婆打主意的人 (Jin tr. 2001a:485)

[da ta lao-po zhu-yi de ren]

[bang ta lao-po da-zhu-yi de ren]

(مثال ٩. ٢. ٢ - قارن مع مثال ٥. ٤. ١)

Dooooooooooooog! (U 15.4711)

كنت راضيا بما يكفي عن ترجمتي المبكرة [zhu-zhu-] 豬豬豬豬豬天
zhu-zhu-zhu-tian: سماء الخنزير الخنزير الخنزير الخنزير الخنزير، بالذات
بعد مقارنات مع ترجمات أوروبية عديدة، وهو ما وصفته في عرضي بمؤتمر
چويس في فيلادلفيا عام ١٩٨٩ (4.4) (Shamrock)، الذي حضره مائتان من
الأصدقاء الجويسيين صفقوا لى بكرم بالغ أحرّ تصفيق تلقّيته على الإطلاق فى أى
مؤتمر. إلا أنه كانت هناك شائبة فى العبارة، شعرت بها مثل شوكة فى جنبى: ففى
عبارتى كررت كلمة 豬 [zhu: خنزير] كلها بدلا من "o" چويس الممدودة. وحتى
لو كان قد تم تقليل عدد تكراراتها عمدا، فالنداء ذو الكلمة المكررة خمس مرات
كان وقعه لا يزال مفتعلا أكثر من اللازم.

ثم جاعنى اقتراح جيد من قارئ لم أكن أعرفه. فعندما ذكرت أسفى أثناء
إحدى محاضراتى المبكرة فى جامعة مدينة هونج كونج فى ١٩٩٥-١٩٩٦، نهض
رجل من الصفوف الخلفية فى القاعة الواسعة وقال بصوت مرتفع: "هل لى أن أقدم
اقتراحا؟ لم لا تستفيد من الـ 韻母 [yunmu] الصينية؟".

حقا، لم لا؟! كل الكلمات الصينية تقريبا يمكن أن تقسم صوتيا إلى جزئين،
والجزء الثانى يسمى 韻母 [yun-mu]: العنصر السجعى] لأن النطق فى النظم
تعتمد عليه. ولأنها فى أغلبها أصوات متحركة، يمكن لتلك العناصر أن تلعب قطاعا
دور صوت متحرك ممدود بتأثير قريب من ذلك الخاص بالأصل الإنجليزى.
والحقيقة أننى كنت قد لجأت إلى هذه السمة الصوتية الصينية بالفعل. وعلى هذا
النحو كنت قد ترجمت النداء "Steeeeeeeeeecephen:
ستييييييييييفن" (U 1.629) إلى 斯蒂乙乙乙乙乙乙汾 [si-di-yi-yi-yi-]

[vi-yi-yi-fen] في الحلقة الأولى بدون كثير عناء. ولكنها بشكل أو بآخر لم ترد على بالي مطلقاً في حالة "Dooooooooooooog" الأكثر تحدياً بكثير في الحلقة الخامسة عشرة. ومتبنيًا اقتراح صديقي الغريب عني، الذي أشعر نحوه بعرفان جم، صارت ترجمتي الجديدة المنقحة:

豬乎乎乎乎乎乎乎乎乎乎天！ (Jin tr.
2001a:828)

[zhu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-hu-tian!]

(مثال ٩. ٢. ٣)

The reverend Dr Salmon: tinned salmon. Well tinned in there. ...Wouldn't live in it if they paid me. (U 8.496)

المبجل الدكتور سلمون: سلمون معلب مترب. مترب معلب جيداً في الداخل. لن أعيش فيه حتى لو دفعوا لي. (طه ٢٨٧)

可敬的馬哈博士：罐頭馬哈魚。…… (Jin tr
1993:375; 1994:246)

[دكتور ما-ها الفاضل: سمكة الما-ها المعلبة]

يُرَدُّ هذا في تيار وعى بلوم في "الليستروجونيون Lestrygonians"، الحلقة الثامنة. إنه يمشى بجوار مقر إقامة رئيس ترينيتي كوليدج-كلية الثالوث الأقدس Trinity College ويفكر في فضيلة الدكتور سالمون، الذي كان عميد كلية

ترينيتى فى وقت من الأوقات ولا يزال يعيش هناك. اسم سالمون ومنظر البيت يجعلانه يفكر فى السمكة المعلبة.

ومن أجل عرض هذا التيار بالصينية بصدق فى بضاهى صدق چويس بالإنجليزية، كان على أن أغير الاسم، متتبعا نفس المبدأ الذى تبنيته مع سيترين Citron ولامب Lambe، وهو ما ناقشته آنفا فى الفصل السابع. كان 馬哈魚 [ma-ha-yu] اسما صينيا رائجا فى تيانچن يقوم مقام السلمون. وقد جلب اسم الدكتور سالمون الصينى الجديد 馬哈 [ma-ha] صدى غير موفق تمثل فى أنه تصادف وجود شخصية هزلية فى الأدب الصينى الشعبى تسمى 馬大哈 [ma-da-ha]، لكن بما أن الاسم يظهر فقط مرات قليلة فى الرواية كلها، فإنه لم يبد أن ذلك الصدى غير المتوقع يهم كثيرا. كنت فقط آسفا قليلا على اعتبار أنه فى واقع الحياة لا أحد سيرغب فى أن يشبه اسمه بالصينية بالضبط اسم سمكة، حتى لو كان سالمون يفعل ذلك بالإنجليزية.

ثم لاح حظ سعيد غير منتظر (صدفة من السماء) فى هونج كونج عندما بدأت فى إلقاء سلسلة محاضراتى هناك فى ١٩٩٧. فقد علمت أنه فى اللهجة الكانتونية Cantonese التى تتحدث بها تلك المنطقة، يسمى "السلمون" 三文魚 [sam-men-yu: سمكة السام-من]، وهى فى الواقع استعارة من "salmon: سلمون" الإنجليزية. وعلاوة على ذلك، عندما زرت تيانچن مجددا فى ١٩٩٩، وجدت أن تلك المفردة من هونج كونج كان قد بدأ تبنيها فى المطاعم فى تلك الحاضرة الشمالية: بدلا من 馬哈魚 [ma-ha-yu: سمكة الما-ها] السابقة، ظهر السلمون الآن فى قوائمهم أيضا باعتباره 三文魚 [san-wen-yu: سمكة السان-ون]، فى مطابقة إملائية لشكل الكلمة فى هونج كونج، رغم أن العلامات تنطق بشكل مختلف فى لغة الماندارين. ومن الجلى أن الرخاء التجارى الجديد فى الصين والذى يتم فيه بلهفة تبنى الاتجاهات الجديدة القادمة من هونج كونج كان قد أسهم

فى بعض التغيرات فى الاستعمال اللغوى، الأمر الذى مكّننى من تصليح ترجمتى
لتلك القطعة لتصبح ترجمة جديدة:

可敬的薩文博士：罐頭三文魚。…… (Jin tr.
2001a:251)

[The reverend Dr. Sa-wen: tinned san-wen fish.]

[دكتور سا-ون الفاضل: سمكة السان-ون المعلبة]

لقد كان عندى الآن اسم وجيه إلى حد معقول، يراعى تماماً تقاليد الكتابة
الصوتية للأسماء ومحترم جداً، وهو رَسْمٌ لم يكن شخص حقيقى اسمه الدكتور
سالمون ليمانع فى تبنيه، بدون أى من الأصداء غير المرغوبة التى مصدرها
الشخصية الهزلية، فى حين أنها لا يزال يمتثل الاقتران المعقود فى عقل بلوم مع
السمكة وتبقى على تيار الوعى طبيعياً فى الصينية.

والواقع أن الوجاهة الأكبر لاسم السيد المحترم فى الصينية وتحرره الكامل
من أى أصداء غير مرغوبة تجسد التخلص من الشائبتين اللتين فى ترجمتى
السابقة. ويبدو المشهد الآن فى النص الصينى أوقع مما كان أمام القراء الصينيين،
أقرب كثيراً مما يبدو عليه نص جويس فى عيون قرائه بالإنجليزية.

٣. ما الذى يحفز المقاربة؟

الحركة الرابعة، العرض، هى التى يظهر عندها المنتج النهائى أخيراً، حيث
يؤتى العمل المتفانى للمترجم وتمكنه من اللغتين وموهبته الأدبية ثماره أخيراً،
ويكون من الأوفق النقاط كل الخيوط، بما فيها الصورة، التلوين الأسلوبى،

الأصداء، كل شيء. وكل ذلك بغرض أن تكون الرسالة الجديدة فى اللغة الجديدة قريبة قدر المستطاع من الرسالة الأصلية فى اللغة المصدر.

أجل، يؤدّى عمل المترجم فى هذه المرحلة فى اللغة الهدف كلياً، وإلا لما كان المرء قادراً على أن يجد سبيلاً إلى كل موارد ثروتها، وهو الأمر الضرورى قطعاً لى ينتج المرء أى شيء قريب قدر المستطاع من الرسالة الأصلية التى اكتسبها وهو يعمل كلياً فى اللغة المصدر. وفى هذه الغاية يكمن اتحاد الكلّين. وبما أن النسقين اللغويين شديدا الاختلاف عن بعضهما، شديدا التمايز فى الكثير من دقائقهما الخاصة، لا يمكن للاتحاد أن يكون كاملاً قط. لكن الغاية واقعية لأن المرء، بالعمل نحو هذه الغاية المتمثلة فى التقريب إلى أقصى ما يمكن، سيحقق حالة لا يبقى من الممكن عندها، إلى حين من الوقت على الأقل، أن يتحرك أقرب من هذا.

هنالك تكمن المكافأة، إحساس الإنجاز. وعندما ينشر العمل ستكون هناك تقرّيزات وانتقادات. إنك تتعلم من الانتقادات وتقدّر التقرّيزات، التى تكون ممتناً لها متفهماً أنها ممنوحة بروح الأبيات الآتية التى يقتبسها شتاينر (Steiner 1975/1998:328) من قصيدة لمحات من هوراشيو *Hints from Horace* —
بيرون Byron:

Where frequent beauties strike the reader's view.

We must not quarrel for a blot or two,

But pardon equally to books or men,

The slips of human nature, and the pen.

حيث تستوقف عين القارئ مفاتن كثيرة،
لابد ألا ننشاجر على لطخة أو لطختين،
وإنما نعذر للكتب والرجال على السواء،
زلات الطبيعة البشرية، وزلات القلم.

على أن هذه ليست النهاية، إلا إذا كنت تفضل أن تتعم بالرافة وتتعايش مع اللطخة أو اللطختين وزلات القلم. إنك تحتاج إلى النظر بحدة، بصرامة، إلى النواقص التي يشير إليها النقاد سليمى النية، والشواذب الخفية المنكشفة الآن مع مرور الزمن، وستجد معين مواردك يتسع بالتطور الحثيث لبيئتك اللغوية. وسوف تكشف لك كل تلك العوامل وأكثر هامش الإمكانية الذي لم تبلغه حقا عندما ظننت أنك كنت قد اقتربت قدر المستطاع. وهناك المزيد من البحث والمزيد من الإبداع الفنى فى انتظارك. إن حركة العرض، كما تبين، هى حركة لا تنتهى أبداً و، أحياناً، تقتضى إعادة القيام بالعملية كلها، بدءاً من حركة التغلغل الأولى أصلاً، كما فى حالة الصافرات فى مثال ٣. ٣. ١.

وهناك سؤال: ما الذى يحفز هذا السعى الذى لا ينتهى إلى نموذج مثالى قابل دائماً للكشف عن نقيصة جديدة عندما تظن أنك حققته كأبدع ما يكون؟

والإجابة: التفانى فى الفن وحب العمل. إن بائع العرائس المتجول لا يهتمه كيف صنعت العرائس ولا تزعجه عيوبها، التى سيسترها عن نظر زبونه بطريقة أو بأخرى. ولكن الفنان المتفانى يريد أن يكون واثقاً من أن تمثاله بالروعة التى يمكنه أن يجعله عليه، وهو ما من أجله سوف يحضر لمهمته بدراسة متأنية لمقاربتة و، عند تنفيذه، يفرغ لنحت كل جزء بالضبط كما ينبغى أن يكون، بما فى ذلك ظهر التمثال الذى لا تستطيع عين بشرية رؤيته. فقط فى حالتنا الخاصة

بالترجمة الأدبية ستكون كل التفاصيل، بما فيها تلك التي في الخلفية المعتمدة، مرئية
للأعين البشرية التي ستحط بشغف على العمل الفني، ويجد المترجم المتفاني بهجته
في المجاهدة لإبقاء كل تفصيلا تسهم في الاتساق الفني للنص حية ومن شأن قيامه
بأى تحسينات كانت في المواعيد الضرورية أن يقربه خطوة صغيرة أخرى من
الحد الرياضي للترجمة المثلى.

المراجع

كل الأعمال المذكورة في النص مُنَبَّهة هنا تحت اسم المؤلف وسنة النشر،
باستثناء حالتين:

١. *يوليسيز* Ulysses *جيمس جويس* James Joyce مُنَبَّهة تحت
مختصرها *U*، متبوعا ليس بسنة نشرها، وإنما بأرقام الحلقات
والأسطر؛

٢. الترجمات المذكورة كأمثلة مُنَبَّهة تحت اسم المترجم، متبوعا بـ
(tr).

Bly, Robert (1983) *The Eight Stages of Translation*. Boston:
Rowen Tree Press (First published in *Kenyon Review*, NS
4, No. 2, Spring 1982).

Buck, Pearl S. (tr) (1939) *All Men Are Brothers*, New York:
Grosset & Dunlap (a John Day book), sixth printing.

Cary, Edmond (1955) "Etienne Dolet," *Babel* I: 17-20.

Catford, J. C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*,
London: Oxford University Press.

Chao, Yuan Ren (1976) *Aspects of Chinese Sociolinguistics*,
Stanford: Stanford University Press.

- Chen, Fu-Kang (1992) 陳福康《中國譯學理論史稿》 [*Draft History of Chinese Translation Theory*], Shanghai: 上海外語教育出版社 [Shanghai Foreign Language Education Press].
- Chuang, Kun-liang (1995) "Review: *Ulysses* by James Joyce, translated by Jin Di", *James Joyce Quarterly* 32(3 & 4): 761-65.
- Costello, Peter (1992) *Life of Leopold Bloom*, Schull, West Cork, Ireland: Roberts Rinehart Publishers.
- cummings, e. e. (1969) *selected poems 1923-28*, London & Boston: Faber & Faber.
- Davis, Dick (1996) "Mrs. Carter's Pudding, or Real English Toads in Imaginary Persian Gardens: on Translating Persian Poetry", *Translation Review* 50: 31-36.
- Dickens, Charles (1989) *Hard Times*, Oxford University Press.
- Ellmann, Richard (ed) (1975) *Selected Letters of James Joyce*, New York: the Viking Press.
- (1983) *James Joyce*, 2nd edition, New York: Oxford University Press.
- Forster, Leonard (1958) *Aspects of Translation*, London: Seeker & Warburg.

- Gifford, Don with Robert I. Seidman (1988) *Ulysses Annotated, Notes for James Joyce's Ulysses*, 2nd edition, revised and enlarged by Don Gifford, Berkeley: University of California Press.
- Gussow, Mel (2000) "An Anglo-Saxon Chiller (With an Irish Touch): Seamus Heaney Adds His Voice to 'Beowulf'", *New York Times*, March 29.
- Hawkes, David (Tr) (1973) *The Story of the Stone*, by Cao Xueqin, Penguin Books, Vol. 1.
- Hoge, Warren (2000) "The Stately 'Calendar Girls' Dressed So Simply in Pearls", *New York Times International*, 23 January.
- House, Juliane (1997) *Translation Quality Assessment*, Tubingen: Narr.
- Jackson, J. H. (tr) (1937) *Water Margin*, Shanghai: Commercial Press, (Facsimile reprint in 1975 by C & T Co. Cambridge MS, 1976).
- Jakobson, Roman (1966) "On Linguistic Aspects of Translation", in Reuben A. Brower (ed) *On Translation*, Oxford: Oxford University Press.
- Jin, Di (tr) (1987) 金隄選譯《尤利西斯》 [*Ulysses* Selected Episodes, Chinese translation by Jin, Di],

天津：百花文藝出版社 [Tianjin: Hundred Flowers Literature and Art Press].

—— (1989) “The Great Sage in Literary Translation: Transformations for Equivalent Effect”, *Babel* 35(3): 156-74.

—— (1990) “The Odyssey of *Ulysses* into China”, *James Joyce Quarterly* 27(3): 447-64.

—— (1991) “Contra-Ely Stages of Translation”, *Translation Review* 36-37: 22-24.

—— (1992) “Translating Joyce, East and West”, in Vincent Cheng and Timothy Martin (eds) *Joyce in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 270-84.

—— (tr) (1993, 1996a) 金隄譯《尤利西斯》（繁體） [*Ulysses*, full Chinese translation by Di Jin in traditional script], Taipei : 九歌出版公司 [Chiu Ko Publishing Co.], Vol. I, 1993; Vol. II, 1996.

—— (tr) (1994, 1996b) 金隄譯《尤利西斯》（簡體） [*Ulysses*, full Chinese translation by Di Jin in simplified script], Beijing: 人民文學出版社 [People's Literature Publishing House], Vol. I, 1994; Vol. II, 1996.

- (1998a) 金隄《等效翻譯探索》增訂版，（繁體）
[*Exploring Equivalent Effect in Translation* – Chinese
essays in traditional script, expanded edition], Taipei:
書林出版公司 [Bookman Books].
- (1998b) 同上，（簡體） [*ditto*, simplified script],
Beijing: 對外翻譯出版公司 [China Translation and
Publishing Corp.].
- (1998c) “The Artistic Integrity of Joyce’s Text in
Translation”, in Karen R. Lawrence (ed) *Transcultural
Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press, 215-30.
- (tr) (2001a) 金隄譯《尤利西斯》（簡體） [*Ulysses*,
full Chinese translation by Di Jin in simplified script],
Beijing: 人民文學出版社 [People’s Literature Publishing
House], Vol. I, 1994; Vol. II, 1996, Revised edition.
- (2001b) *Shamrock and Chopsticks, James Joyce in
China*, Hong Kong: City University of Hong Kong Press.
- and Eugene A. Nida (1984) *On Translation, with
special reference to Chinese and English*, Beijing: China
Translation and Publishing Corp.
- Kenner, Hugh (1971) *The Pound Era*, Berkeley: University of
California Press.

Li, Sher-shiueh (1999) "'Proteus' Revisited: A Critical Note on the Stylistics of Jin Di's Chinese *Ulysses*", *James Joyce Quarterly* 36(2): 262-69.

Li, Zhisui (1994) *The Private Life of Chairman Mao, the Memoirs of Mao's Personal Physician*, translated by Professor Tai Hung-chao, with the editorial assistance of Anne F. Thurston, New York: Random House.

Lin, Yuzhen (1996)
林玉珍 "評《尤利西斯》中譯兩種" · 《中外文學》1996年5月["On two Chinese Versions of *Ulysses*", in *Chung Wai Literary Monthly*, May 1996] Taipei: 國立臺灣大學 [National Taiwan University].

Litz, A. Walton (1974) "Ithaca", in Clive Hart and David Hayman (eds) *James Joyce's Ulysses*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 385-405.

Magalaner, Marvin and Richard Kain (1956) *Joyce the Man, the Work, the Reputation*, New York: New York University Press.

Mellinkoff, Ruth (1970) *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley: University of California Press.

Morel, Auguste (tr) (1946) *Ulysses I*, French translation of *Ulysses* (Revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur), Paris: Gallimard.

- Newmark, Peter (1981) *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press.
- (1995) *A Textbook of Translation*, Hertfordshire: Phoenix ELT.
- Nida, Eugene (1964) *Toward a Science of Translating*, Leiden: E. J. Brill.
- Ortega y Gasset, José (1983) “The Misery and Splendour of Translation”, trans. Carl R. Shirley, *Translation Review* 13.
- Orwell, George (1946) *Animal Farm*, New York: Harcourt Brace Jovanovitch (1983 reprint).
- Richards, I. A. (1953) “Toward a Science of Translating”, in Arthur F. Wright (ed) *Studies in Chinese Thought*, Chicago: University of Chicago Press; *The American Anthropologist* 35: 5, Part 2, Memoir No. 75.
- Savory, Theodore (1968) *The Art of Translation*, London: Jonathan Cape.
- Shi, Nai-an (14th century) 施耐庵《水滸》 [*Water Margin*], Beijing: 人民文學出版社 [People’s Literature Publishing House], 1975.
- Sinn, Elizabeth (1991) “Yan Fu as Translator”, in 劉靖之主編《翻譯新論集》 [LID Ching-chih ed.

Collected Essays on Translation], Hong Kong: 商務 (Commercial Press), 359-66.

Steiner, George (1975/1998) *After Babel. Aspects of Language & Translation*, Oxford: Oxford University Press, 3rd edition.

Tseng, Li-ling 曾麗玲 (1997) “霧中看花花自媚——評金譯全本《尤利西斯》”，《中外文學》年一月 [“Fair are the Flowers in a Mist – On Jin’s Full Translation of *Ulysses*”, in *Chung Wai Literary Monthly*] Taipei: 國立臺灣大學 [National Taiwan University].

Tytler, Alexander Fraser (Lord Woodhouselee) (1791) *Essay on the Principles of Translation*, new edition with an introductory article by Jeffrey F. Huntsman, Amsterdam: John Benjamins, 1978.

U + episode and line number.

James Joyce (1922) *Ulysses*, ed. Hans Walter Gabler *et al* (1984), New York & London: Garland Publishing. Also in later paperbacks by Garland and other UK and U.S publishers.

Waley, Arthur (1969) “Notes on Translation”, in D. S. Carne-Ross (ed) *Delos*, a Journal on & of Translation, Austin, Texas: National Translation Center.

- Wang, Kefei (1992) 王克非〈論嚴復《天演論》的翻譯〉 [“*On Yan Fu's translation of Evolution and Ethics – tian-yan-lun*”], Beijing: 《中國翻譯》年第三期 [Chinese Translators Journal, No. 3].
- Wang, Yougui (1999) “Translations of the Century, a Careful Reading of two Chinese Versions of *Ulysses*”, Chinese essay in *Comparative Literature in China*, Shanghai, No. 4, 1998; translated into English by Wei Z. Gao in *James Joyce Quarterly*, Vol. 36, No. 2, Winter 1999: 269-79.
- Whittaker, Stephen and Francis X. Jordan (1995) “The Three Whistles and the Aesthetic of Mediation: Modern Physics and Platonic Metaphysics in Joyce’s *Ulysses*”, *James Joyce Quarterly* 33(1): 27-47.
- Xiao, Difei *et al* (1988) 蕭滌非等編撰《唐詩鑒賞辭典》 [Dictionary of Tang Poetry Appreciation], Shanghai: 上海辭書出版社 [Shanghai Lexicographical Publishing House].
- Yang, Hsien-yi and Gladys Yang (trs) (1978) *A Dream of Red Mansions*, by Tsao Hsueh-chin and Kao Ngo, Beijing: Foreign Languages Press, Vol. I.
- Yip, Waillim (1969) *Ezra Pound's Cathay*, Princeton: Princeton Univ. Press.

المؤلف فى سطور:

چن، دى

مترجم ومُنظّر للترجمة معاً. وتشمل ترجماته المجموعة الإنجليزية الأولى على الإطلاق من قصص شن كونج- وِن Shen Cong-wen (بالتعاون مع روبرت پاينى Robert Payne، *الأرض الصينية*، *The Chinese Earth*، Allen & Unwin 1947; Columbia University Press 1982)، وأعمالاً قصصية إنجليزية وأمريكية وروسية بالصينية، منها *يوليسيز Ulysses* جيمس جويس James Joyce (Beijing and Taipei 1980-2001). وقد منح عن ترجمته *يوليسيز* الصينية جائزة أفضل كتاب *Lianho Pao* (تايبيه، ١٩٩٤)، وجائزة قوس قزح الوطنية لأرقى ترجمة أدبية (اتحاد الكتاب الصينى، ١٩٩٧) والجائزة القومية للعمل الأدبى الأجنبى من الطبقة الأولى (المكتب الصينى للمطبوعات وجمعية ناشرى الأدب الأجنبى، ١٩٩٨). وتشمل أعماله عن الترجمة دراسات فى دوريات *بابل Babel* و*ترانسليشن ريفيو Translation Review*، وفصلية *جيمس جويس كوارترلى James Joyce Quarterly*، وكتاب عن الترجمة *On Translation* الحائز على جوائز (بالتعاون مع يوجين نيدا Eugene Nida، Beijing, 1983)، ومجموعات مقالات بالصينية (Beijing, 1983, Eugene Nida and Taipei)، و*نبات النفل وعصا الأكل Shamrock and Chopsticks* (City University of Hong Kong Press, 2001). وبعد تقاعده من منصب الأستاذية فى الصين، يعمل چن زميلاً أو زميلاً زائراً فى أكسفورد وييل ونوتردام وجامعة فرجينيا والمركز القومى للإنسانيات وجامعة واشنطن.

المترجم فى سطور:

محمد فتحى كلفت

تصدر له قريباً ترجمة كتاب *AIDS/HIV: A Very Short Introduction* عن دار الشروق.

نشرت مساهماته فى مواقع ودوريات منها *الكتب وجهات نظر وأخبار الأدب*.

شارك فى تعريب *NGO-in-a-Box: Security Edition*، وهو دليل للأمن الرقمى لنشطاء حقوق الإنسان، مع حزمة برمجيات، أصدرته مؤسسة تكتيكال تكنولوجى كولكتف Tactical Technology Collective.

ترجم مواداً متنوعة لصالح جهات منها معهد كودى الدولى Coady International Institute (كندا) ومنظمة جرينبيس Greenpeace وصندوق الأمم المتحدة للسكان UNFPA.

المراجع فى سطور:

خليل كلفت

كاتب ومترجم مصرى، كتب العديد من مقالات النقد الأدبى فى النصف الثانى من الستينيات وبداية السبعينيات صدرت مؤخرًا بعنوان "خطوات فى النقد الأدبى". وفى النصف الثانى من السبعينيات كتب (باسم قلم) العديد من المقالات والكتب فى مختلف مجالات السياسة المصرية والعربية والعالمية. يعمل منذ بداية الثمانينيات فى مجال إعداد المعاجم والترجمة عن الإنجليزية والفرنسية حيث ترجم العديد من مجالات الأدب والنقد الأدبى والسياسة والفكر، منها *الأساطير والميثولوجيات السياسية* تأليف: راؤول جيرادديه (القاهرة ١٩٩٥)، و*مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها - وجهة نظر ماركسية* تأليف: فيل سليتر (القاهرة ط ١ ٢٠٠١، ط ٢ ٢٠٠٤)، و*عالم جديد* تأليف: فيديريكو مايور وجيروم بانديه (بالاشتراك مع على كلفت) (بيروت ٢٠٠٢). صدر له مؤخرًا: *من أجل نحو عربى جديد*، المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٩).

ومن كتبه المترجمة فى مجال النقد الأدبى: يورى كاريكاكين: *دوستوفسكى - إعادة قراءة*، كومبيونشر للدراسات والإعلام والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١؛ پول ب. ديكسون: *الأسطورة والحداثة: حول رواية دون كازموور*، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨؛ بياتريث سارلو: *بورخيس: كاتب على الحافة*، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

التصحيح اللغوى: محمود فودة

الإشراف الفنى: حسن كامل